STAN VELEA

REYMONT

I ITINERAR BIOGRAFIC

Reymont îşi face ucenicia literară într-o perioadă cînd în Polonia mişcarea spirituală este străbătută de complexe frămîntări ideologice, pe care le va răsfrînge acut în opera sa. Panorama literaturii polone din a doua jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă o imagine alambicată, a cărei descripţie critică implică dificultăţi de ordin metodologic. O delimitare prea riguroasă în timp şi spaţiu a diverselor şcoli şi curente care se dezvoltă în acest răstimp riscă să fie arbitrară şi sentenţioasă. Elementele culturii apusene se întrepătrund cu influenţa Răsăritului, suprapunîndu-se tradiţiilor literaturii autohtone şi evoluînd în direcţia specificului realităţilor poloneze.

Între anii 1880—1890 crahul filozofiei pozitiviste în planul social devine evident. Consecinţele dezvoltării economiei pe făgaşele capitalului atestă imposibilitatea realizării practice a idealurilor pozitiviste. Proprietatea funciară era ruinată, intelectualitatea sărăcită, meşteşugarii şi micii producători agrari neputînd rezista concurenţei marelui capital se fărîmiţau treptat, iar proletariatul îşi ducea viaţa într-o sărăcie tot mai accentuată. Doar marea burghezie care convertise izbînzile ştiinţelor în folosul ei, dezvol-

tînd industria grea, şi îşi alăturase nobilimea în realizarea propriilor obiective economice şi politice, cucerise poziţiile rîvnite. Aşadar „prosperitatea" întregului popor, făgăduită de ideologii pozitivişti, era o ficţiune. Democratismul iniţial al burgheziei polone, menit să-i apropie masele în lupta cu aristocraţia feudală, este repede înlocuit cu acţiuni represive, îndreptate de astă dată împotriva claselor asuprite. Pauperizarea masivă a populaţiei, pe de o parte, şi măsurile reacţionare ale burgheziei conducătoare, pe de alta, generează în această vreme intense frămîntări sociale. După primele încercări haotice, şi de aceea ineficace, proletariatul polon începe să-şi organizeze lupta împotriva burgheziei. Activişti sociali, precum Bolesław Limanowski (1835—1934) în Galiţia şi Ludwik Waryński (1856—1889) în Regatul congresist, se străduiesc să canalizeze mişcarea muncitorească polonă, lămurindu-i ţelurile. Acum apare primul organ de presă al mişcării socialiste din Polonia, periodicul *Egalitatea (Równość)*, tipărit în Elveţia, iar în 1882 ia fiinţă primul partid socialist: Proletariatul, cu ziarul *Zori timpurii (Przedświt)*, editat de asemenea în străinătate. Şi, deşi se desfăşura în condiţii deosebit de grele, sub ameninţarea permanentă a exilării în Siberia ori a pedepsei cu moartea, activitatea revoluţionară are un ecou tot mai larg în cercurile muncitoreşti şi intelectuale, ducînd în 1892 la înfiinţarea Partidului Socialist Polonez. În articolele programatice ale P.S.P., răspîndite de ziarele *Muncitorul (Robotnik)* şi *Zori timpurii*,

eliberării sociale a omului i se apropriase ideea independenţei naţionale.[1]

O dată cu declinul democratismului burghez, mişcarea spirituală a epocii, dominată de preceptele ideologice pozitiviste, împrumută treptat trăsături reacţionare, evoluînd spre idealism. Faţă de aceste manifestări sociale, intelectualii care îşi puseseră speranţele în urcuşul burgheziei sînt deconcertaţi. Energiile revoluţionare ale maselor urnite la luptă îi sperie, zdruncinîndu-le încrederea în caracterul progresist al pozitivismului şi în renaşterea Poloniei prin redresarea economiei pe calea ascensiunii capitaliste. Aceste ezitări ideologice transpar pregnant în creaţia literară. Dintre scriitorii care îşi desfăşuraseră activitatea sub auspiciile acestui curent, oglindind realist şi cu accente critice realităţile poloneze, doar Maria Konopnicka (1842—1910) a rămas consecventă în prezentarea problematicii sociale a timpului.[2] H. Sienkiewicz (1846 — 1916), B. Prus (1845—1912), E. Orzeszkowa (1841—1910) ş.a. deviază pernicios ideologic, neînţelegînd eforturile maselor spre dreptate. În acest moment de răscruce, creatorii polonezi receptează lacom ecourile idealiste ale literaturilor apusene, cu temeiuri filozofice în metafizica voluntaristă a lui A. Schopenhauer, egois-

[1] Cf. T. Wojeński, *Istoria literaturii polone (Historia literatury polskiej)*, Varşovia, 1947, vol. II, p. 175.

[2] Cf. I. C. Chiţimia, *O scriitoare realistă poloneză — Maria Konopnicka*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, anul IX (1960), nr. 4, p. 710.

mul lui M. Stirner, supraomul lui Fr. Nietzsche, intuiționismul lui H. Bergson, psihoanaliza freudiană etc. Realismul critic promovat inițial de scriitorii pozitiviști evoluează spre descripția naturalistă după modelul zolist. Rațiunea nu mai servește ca instrument de cunoaștere a adevărului vieții, fiind înlocuită cu intuiția, iar omul este prezentat doar ca o individualitate biologică în cadrul naturii, evidențiindu-i-se viața psihică și temperamentală. Că marii naturaliști, precum E. Zola, au depășit substanțial perimetrul îngust al programului lor este incontestabil, opera lor cuprinzînd o analiză complexă a societății contemporane. La fel se întîmplă și cu naturaliștii polonezi A. Dygasiński (1839—1902), G. Zapolska (1860—1921), W. Sieroszewski (1858—1945), A. Gruszecki (1853—1929), I. Dąbrowski (1869—1932) ș.a., a căror activitate scriitoricească își află un suport trainic în viața poporului.

Cu rădăcini filozofice în idealismul romantic — din această pricină numit de unii istorici literari și neoromantism — simbolismul reprezintă alt curent care a cunoscut o vogă deosebită în Polonia de la sfîrsitul secolului al XIX-lea. Deși cu unele puncte de plecare comune, de pildă intuiția bergsoniană pe care se grefează lirismul modernist, simbolismul diferă de naturalism prin modul de a percepe lumea exterioară. De altfel naturalismul reprezenta formele exacerbate ale realismului critic preconizat de pozitivism în faza lui reacționară, pe cînd simbolismul apare ca o reacție împotriva lui. Începuturile acestui curent pornesc tot din Franța, unde poeți precum Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud etc., grupați mai întîi în jurul revistei *Le symbolisme*, apoi după 1890 *Mercure de France*, fac apologia „artei pentru artă", a artei pure, absolute, desprinse de solul înviorător al realităților sociale. Pornind de la ideea că fenomenele înconjurătoare sînt doar niște corespondențe simbolice ale stărilor sufletești, simboliștii ajungeau la concluzia că nu știința reprezintă adevărata cale pentru cunoașterea lumii, ci poezia, prin intuirea tuturor manifestărilor sufletului. Sensul tainic, inefabil, al existenței omului — opinia Mallarmé — nu poate fi depistat și exteriorizat decît prin limbajul melodios al creației poetice. Folosirea curentă a simbolului făcea din simbolism — după cum se exprima lapidar cu ani în urmă G. Călinescu — „...întîia încercare sistematică de hermetism, care constă în a vorbi de ordinea terestră gîndind totdeodată pe cea cosmică".

Influența simbolismului asupra mișcării literare din Polonia devine sesizabilă o dată cu apariția în 1887 a periodicului *Viața (Życie)*, redactat la Varșovia de estetul Z. Przesmycki, cunoscător și traducător eminent al poeziei lui Baudelaire și Verlaine. Leagănul simbolismului polonez este însă la Cracovia, în jurul hebdomadarului cu același titlu, *Viața*, care începe să apară în 1897. Programul revistei „literare, artistice, științifice și sociale", nu prea unitar la început, prevedea: „Cultul frumosului, măsurarea operelor de artă și literatură cu etalonul es-

tetic, respectul pentru adevăr şi sinceritate în artă, apoi menajarea individualismului, familiarizarea publicului cu puternicele curente spirituale din străinătate, asigurarea dezvoltării talentelor tinere, a operativităţii şi abundenţei informaţiilor literare şi artistice". Abia aici simbolismul îşi află susţinătorul teoretic în persoana lui St. Przybyszewski (1868—1927), care preia în 1898 conducerea redacţională şi, în cunoscutul articol *Confiteor*, publicat în 1899, afirmă absolutismul artei pure, existente în afara conflictelor sociale. Dar, ca şi la scriitorii a căror activitate literară se desfăşura sub pintenul naturalismului, şi la simbolişti elementele sociale, realiste, răspîndite în opera lor, infirmă purismul absolut al artei. Este cazul celui mai de seamă reprezentant al simbolismului polon, dramaturgul St. Wyspiański (1869—1907), al poeţilor lirici K. Przerwa-Tetmajer (1868—1940), J. Kasprowicz (1860—1920) şi al altora. Pentru că şi naturalismul şi simbolismul s-au dezvoltat într-o dispută continuă cu tradiţiile realiste ale literaturii polone. Filonul acesta sănătos, nici un moment întrerupt, a avut teoreticieni de marcă, precum L. Krzywicki (1859—1941) şi W. Nałkowski (1850—1911), ale căror judecăţi critice au jucat un rol important în lupta împotriva izolării artei de realitate.

O reacţie îndreptată împotriva urmărilor pricinuite de aplicarea ideilor pozitiviste în practica socială o constituie şi poporanismul. Spre deosebire de simbolism, el se dezvoltă, cum s-a mai remarcat, numai în ţările din răsăritul Europei, unde a existat o participare masivă a micilor producători agricoli în economia naţională.[1] Evident, se poate vorbi de însuşirea unor idei existente în Franţa şi Anglia cu mult înainte de afirmarea poporanismului în Polonia. Poate fi amintit idealul lui J. J. Rousseau : omul armonios dezvoltat în mijlocul naturii, utopismul anecdotic al lui J. Ruskin, încercările naive ale lui Saint-Simon, Ch. Fourier, R. Owen etc.[2] Trebuie pomenită de asemenea influenţa poporanismului rusesc, cu toată stavila impusă de naţionaliştii polonezi ideilor ce veneau din Răsărit, şi tot aşa patriarhalismul tolstoian, care, chiar dacă nu a îmbogăţit concepţiile „ludomanilor" (*lud* — popor), a ajutat la răspîndirea lor. Pe de altă parte, simbolismul e un curent literar, al cărui fundament filozofic permite „perceperea" lumii printr-o estetică specifică, fără însă a-i deschide, cît de cît, un orizont, în a acţiona asupra ei. Poporanismul, în schimb, fiind în primul rînd un curent ideologic, este mai complex şi are implicaţii mai profunde, încercînd şi o soluţionare a impasului social la care dusese pozitivismul.

Sporadic, ideile poporaniste încep să se răspîndească în Polonia în jurul anului 1880, cînd

[1] Cf. M. Żmigrodzka, *Problema ţărănească în opera lui E. Orzeszkowa (Kwestia chłopska E. Orzeszkowej)*, în *Pozitivismul (Pozytywizm)*, partea I, Wrocław, Ossolineum, 1950, p. 127 ; Val. Ciobanu, *Poporanismul* (Geneză, evoluţie, ideologie), Bucureşti, 1946, pp. 35-42.

[2] Val. Ciobanu, *op. cit.*, pp. 43-59 ; M. Żmigrodzka, *op. cit.*, p. 162.

se lansează pentru prima dată ideea culturalizării „poporului" (înţelegînd prin acest cuvînt ţărănimea) de către o asociaţie pentru „iluminarea" lui. O concepţie unitară va promova abia săptămînalul *Vocea (Głos)* care apare în 1886 la Varşovia. Faţă de momentele de stagnare ale producţiei industriale, cauzate de pierderea debuşeurilor răsăritene, aprovizionate acum de capitalismul rusesc, faţă de ciocnirile tot mai violente dintre proletariat şi burghezie, tinerii ideologi poporaniştii, în frunte cu J. L. Popławski şi M. Bohusz, arborează lozinca reprofilării industriei pe necesităţile naţionale şi a măririi capacităţii de consum a pieţii interne prin îmbunătăţirea situaţiei materiale a ţăranului.[1] Dar, satul polonez zugrăvit de scriitori la îndemnurile pozitiviştilor, care vedeau rezolvarea problemei ţărăneşti doar prin desfiinţarea iobăgiei şi culturalizare, evolua pe calea agriculturii capitaliste, determinînd exodul ţărănimii fără pămînt spre oraşe. Pentru a împiedica contaminarea satului de îmbîcsirea etică a civilizaţiei urbaniste, poporaniştii tind să-l izoleze, legînd ţăranul de pămînt, prin dezvoltarea simţului posesiv. În vederea realizării acestui deziderat se elaborează un întreg program de activitate, care promova printre altele apostolatul intelectualilor în munca de iluminare a ţăranilor, superioritatea morală şi fizică a tipului uman armonic dezvoltat în mediul rural, valorificarea culturii populare, cultul parcelei, antiurbanismul etc.

[1] M. Żmigrodzka, *op cit.*, p. 161.

Poporaniştii nu întrezăreau rolul proletariatului în evoluţia socială, visînd naiv şi contradictoriu la evitarea dezvoltării capitalismului prin întărirea gospodăriei chiabureşti.[1] În literatura poporanistă a vremii, satul apare prezentat într-un mod cît mai idilic cu putinţă, omogen şi paşnic, nezdruncinat de conflicte sociale — ca la I. Maciejowski — constituind o forţă latentă capabilă să înfăptuiască renaşterea Poloniei. Acest obiectiv a generat latura naţionalistă a poporanismului polonez.[2]

Interesul pentru ţărănime, vechi în literatură, se localizează cu precădere în ţările cu o economie pronunţat agrară. Transpare, neîndoielnic, şi în literatura occidentală — unele romane ale lui George Sand, T. Hardy, E. Zola, Balzac ş.a. ilustrează această preocupare — dar, spuneam, se cristalizează într-un curent de sine stătător doar în părţile răsăritene ale Europei, de unde va ţîşni, explicabil, şi capodopera genului.

În Polonia literatura beletristică pătrunsă de ideile ludomane începe să se dezvolte abia după apariţia periodicului *Vocea* în 1886, corespunzînd, temporar, cu a doua fază a poporanismului rusesc. Aceasta lămureşte deosebirile de conţinut şi formă existente între eflorescenţele aceluiaşi curent în spaţii geografic diferite,

[1] P. Chmielowski, *Schiţă a noii literaturi polone (Zarys najnowszej literatury polskiej)*, Cracovia, Petersburg, 1898, ed. a IV-a, p. 178 şi urm.

[2] Cf. A. Wasilewski, *Jurnalul lui Żeromski (Dziennik Żeromskiegs), vol. Stefan Żeromski*, Cracovia, 1951, pp. 35-38.

determinîndu-le specificitatea. În Rusia cei mai mulţi scriitori narodnici, prozatori sau poeţi, îşi încep activitatea în prima perioadă denumită a „mersului în popor". În operele lor sînt adînc întipărite convingerile „revoluţionarilor ţărănimii" care, în deceniile VI şi VII, credeau că vor putea evita dezvoltarea capitalismului prin menţinerea şi întărirea obştei ţărăneşti, îndreptînd economia spre un socialism de factură rurală. De aceea cu toate deosebirile dintre ei, mai toţi — Naumov (1838—1901) şi Zlatovratski (1845—1911), Stepniak-Kravcinski (1861—1895) şi Karonin (1853—1892) — vor prezenta în culori trandafirii obştea în lupta ei împotriva culacilor îmbogăţiţi pe seama satului. Şi, deşi mulţi nu pot să nu vadă sfîrşitul apropiat al obştei, simpatia lor se păstrează alături de această formă înapoiată a producţiei agrare. Cu toţii descriu critic creşterea elementelor capitaliste, dar puţini îşi pot explica natura acestui fenomen social. Cel mai talentat dintre ei, Zlatovratski, în cel mai bun roman al său, *Temeliile* (1878—1883), înţelege că obştea se fărîmiţează treptat — pe reprezentanţii ei : Uliana Mosevna şi Min Afanasici îi numeşte romantici — şi întrezăreşte că aceasta urmează un proces care nu poate fi înlăturat.

Insuccesul ideii „mersului în popor" care atinsese intensitatea de vîrf în anul 1874 şi înmulţirea nestăvilită a culacilor îi fac pe ideologii narodnici din Rusia să treacă făţiş în deceniul IX pe poziţiile burgheziei săteşti, renunţînd la revoluţionarismul iniţial. Preluînd unele elemente din faza de început, poporanismul polonez, deci şi Reymont, va promova, ca şi narodnicii ruşi în a doua etapă, sprijinirea ţăranilor îmbogăţiţi, mergînd cîteodată pînă la idealizarea lor.

Elaborîndu-şi opera într-o vreme în care viaţa spirituală a epocii era adînc brăzdată de cele mai diverse şcoli şi curente literare, de ascuţite polemici estetice şi filozofice, Reymont va fi influenţat, desigur, într-o măsură mai mică sau mai mare, de fiecare dintre ele. Înrîurirea naturalistă, mai puternică în primele opere, este manifestă în investigaţia legăturilor cauzale, deterministe, în interiorul unui ciclu de fenomene. Astfel se explică preferinţa pentru patologic şi sociologic, unde se pot studia pînă în ultimele consecinţe germenii temperamentului omenesc. Pe de altă parte, contactul susţinut cu moderniştii Młodei Polska a insinuat treptat o anume sentimentalitate discursiv-sărbătorească în stilul scriitorului, determinînd totodată şi predilecţia pentru abordarea unor probleme universal valabile, existente în afara spaţiului şi a timpului. Reymont rămîne însă, incontestabil, reprezentantul ilustru al literaturii poporaniste, ale cărei principii ideologice le-a răsfrînt plenar în creaţia sa.

Dacă în privinţa unor motive artistice derivînd din scopurile culturalizatoare comune atît realiştilor critici polonezi, inspiraţi din pozitivism, cît şi poporaniştilor autorul *Ţăranilor* putea într-adevăr să păşească în literatură pe drumul bătătorit de E. Orzeszkowa, B. Prus sau

H. Sienkiewicz[1], ideologic, cu toate abaterile pe care le vom constata, se încadrează printre cei din urmă. Acţiunea pernicioasă a capitalismului orăşenesc asupra sufletelor neîntinate ale celor de la sate, nedreptăţile îndurate în tîrgurile provinciale, această „lume a locurilor unde nu se întîmplă nimic", de cei fără putinţă de împotrivire, păstrarea valorilor umane în mediul ţărănesc şi conflictele acute determinate aci de inechitatea socială a proprietăţii particulare etc. — iată doar cîteva din coordonatele ce caracterizează contribuţia nuvelistică şi romanescă a marelui clasic polon. Valoarea intrinsecă a operei reymontiene constă însă în măiestrele descrieri ale naturii dinamice, în realismul şi complexitatea tipurilor umane provenind din toate mediile sociale şi în fineţea şi profunzimea analizelor psihologice efectuate în toate gamele afective. Capodopera literară *Ţăranii*[2] reprezintă din acest punct de vedere unul dintre piscurile patrimoniului clasic al literaturii polone şi universale.

Drumul vieţii lui Reymont este zbuciumat şi, de aceea, greu de urmărit, cu multe sinuozităţi rămase în obscuritatea incertitudinii sau chiar a neştiinţei, scriitorul însuşi contribuind la aceasta prin echivocul unora dintre mărturisirile sale. Datele cuprinse în diferite istorii ale literaturii

[1] Cf. J. Krzyżanowski, *În cercul marilor realişti (W kręgu wielkich realistów)*, Cracovia, 1962, art. *Adoratorii luminii (Czciciele światła)*, p. 275.

[2] Data apariţiei tuturor operelor în proză ale lui Wł. Reymont se află în bibliografia de la sfîrşitul studiului.

polone sînt prea generale, alunecînd prea lesne peste perioade uneori importante pentru determinarea evoluţiei artistice a romancierului, iar articolele şi studiile monografice conţin nu o dată contradicţii evidente în fixarea în timp a unor momente biografice.

Władysław Reymont, pe adevăratul nume Rejment, a venit pe lume la 7 mai 1867, într-un sat de lîngă Piotrków, Kobiele Wielkie, la sud-vest de Varşovia.[1] Tatăl lui Reymont, organist talentat la biserica din sat, se trăgea dintr-un suedez, Baltazar, luat prizonier la asediul mînăstirii de la Jasna Góra în anul 1655. Dat mai întîi ordinului paulinilor, apoi călugărilor dominicani, Balcer, cum i se spunea, învaţă limba polonă şi se căsătoreşte cu o poloneză. Unul dintre urmaşii săi, administrator sau vechil, mai impulsiv, îi blestema pe lucrătorii aflaţi sub supravegherea lui, spunîndu-le: „Lua-v-ar un regiment de draci!" *(Niech was rejment* — pentru regiment, *n.n.* — *diabłów porwie!)* Porecla pe care a căpătat-o ca răsplată pentru zelul său, Rejment, devine spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea nume existent în mitrici. Un nepot, dacă nu un strănepot al acelui „Lua-v-ar un regiment de draci!" ajuns la oarecare stabilitate materială,

[1] Cf. L. Goliński, *Fiul pămîntului. Despre Wł. Reymont (Syn ziemi. Rzecz o Wł. Reymoncie)*, Varşovia, 1954. Într-o scrisoare autobiografică publicată de A. Wodziński în periodicul *Kurier Warszawski* cu titlul *Reymont despre sine (Reymont o sobie)*, scriitorul afirma că s-a născut în 1868 „în jur de 6 mai". Această dată neadevărată a fost respectată de mulţi cercetători ai operei lui Reymont.

are cinci sau şase copii. Pe unul îl păstrează pentru gospodărie, iar pe ceilalţi îi pregăteşte să devină organişti, deoarece aceştia erau scutiţi de serviciul militar, aparţinînd funcţionarilor cultului. Unul dintre ei, Józef Rejment, are talent muzical şi caligrafic. Cîntă la orgă şi vioară, ajungînd dascăl de muzică şi un fel de secretar al stării civile, oficiu ce aparţinea pe atunci preoţilor. Acesta era tatăl scriitorului.[1] Mama lui Reymont, Antonina, provenea dintr-o familie de nobili scăpătaţi, Kupczyński. Orfană de tată, se mută la o rudă din satul Kobiele Wielkie, preotul Kupczyński, unde se căsătoreşte cu tînărul organist Rejment. Căsnicia a fost binecuvîntată cu nouă copii : şapte fete şi doi băieţi ; Reymont era, se pare, al cincilea.

La numai un an după naşterea viitorului clasic polon, în 1868, preotul Kupczyński capătă o parohie la Tuszyn, cîteva mile depărtare de Łódź, unde se mută o dată cu familia organistului. Casa în care locuiau se găsea în afara oraşului, în vecinătatea unui parc secular, proprietate a stărostiei din Tuszyn, lîngă un cimitir părăsit şi o biserică străveche. Scriitorul nu păstrează amintiri prea plăcute din anii copilăriei. Zburdălnicia caracteristică vîrstei este zăgăzuită

[1] A. Grzymała-Siedlecki, *Oameni neobişnuiţi în viaţa de zi cu zi (Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim)*, Cracovia, 1961, articolul despre Reymont, pp. 254—256. Etimologia stabilită argumentează istoric şi lingvistic citirea numelui scriitorului : Reymont, aşa cum se scrie, şi nu Raymont, cum se afirmă adesea. Vezi şi J. Lorentowicz, *Retrospectivă (Spojrzenie wstecz)*, Varşovia, 1935, pp. 5—14.

de asprimea tatălui, care voia cu orice preţ ca toţi copiii să înveţe să cînte la pian, indiferent dacă aveau talent sau nu. Urma exemplul părintelui său ori, cine ştie, se gîndea probabil la copilăria chinuită de vioară a lui Paganini, visînd pentru fiul său celebritatea marelui artist italian. Exigenţele părinţilor, chiar exagerate, nu îndreptăţesc însă aşteptările decît atunci cînd stimulează eforturile în direcţia unor capacităţi înnăscute. „N-am învăţat niciodată să cînt, fiindcă tata mă zgîlţîia straşnic pentru fiecare notă falsă. Totdeauna mă aşezam cu groază la pian în faţa cărţii de note", mărturiseşte retrospectiv Reymont în scrisoarea către A. Wodziński.

În afară de chinurile pianului, sensibilitatea copilului, şi aşa nu prea sănătos, este dezvoltată pînă la irascibilitate de atmosfera religioasă care domnea în familie. „Îmi amintesc şi acum dimineţile acelea surde şi cenuşii de iarnă. Totdeauna ne trezeau cîntecele religioase, pe care mama le intona cu servitorii în bucătărie. Pe atunci eu însumi eram foarte pios şi aveam vedenii. Citeam *Vieţile sfinţilor* de Skarga, pe care le ştiam aproape pe de rost, şi, pentru că mă înscriseseră la călugării bernardini sau dominicani (mă îmbolnăvisem foarte rău şi mama mă oferise lui Dumnezeu), pînă la vîrsta de şase ani am purtat cămeşile ordinului."[1] Aceste momente de precoce exaltare spirituală vor fixa în parte fundalul pe care se va desfăşura evoluţia scriitorului spre misticism în ultimii ani ai vie-

[1] A. Wodziński, *op. cit.*

ţii. Refugiul din aerul lînced de acasă şi-l afla Reymont în prospeţimea şi libertatea nestăvilită a parcului din apropiere, în farmecul şi duioşia din povestirile mamei, o adevărată fire de poetă, dar mai ales în cărţi, pe care le devora la întîmplare încă înainte de a merge la şcoală. Citeşte mult şi pe furiş de frica părintelui său. O impresie de neuitat îi lasă la şase ani poemul lui Juliusz Słowacki (1809—1849), *Lilla Weneda*, un ultim ecou lămuritor al eşecului răscoalei din 1830—1831, pe care îl citeşte într-o noapte la lumina lunii. Tot aşa, un an mai tîrziu, se delectează visînd la insula lui Robinson Crusoe şi urmărind peripeţiile eroilor din romanele lui Walter Scott şi din alte cărţi, pe care familia le moştenise de la o rudă apropiată.

Şcoala a fost pentru Reymont un adevărat calvar. Nu-i plăcea cartea. N-a fost nici măcar un elev mediocru. În 1874 este înscris în clasa întîi la şcoala elementară din Tuszyn. Din cauza notelor proaste, examenul pentru clasa a doua îl dă la Łódź, dar nu-l ia. Rătăceşte apoi din şcoală în şcoală pînă cînd, cu foarte multă greutate, ajunge la gimnaziul de la Częstochowa, pe care nu reuşeşte să-l termine.

În disperare de cauză, părinţii îl trimit, prin iulie 1880, la Varşovia să înveţe o meserie. Aici intră ucenic în atelierul de croitorie al lui Konstanty Jakimowicz, soţul uneia din surorile sale, Katerina. Jakimowicz nu era un meşter oarecare. Era cultivat şi avea idealuri. După absolvirea liceului, fermecat de îndemnurile pozitiviste, renunţă la facultate şi deschide un atelier de croitorie şi o prăvălie care, în intenţia lui, aveau să contribuie la propăşirea economiei naţionale şi, evident, şi a averii proprii. Respecta prescripţiile pozitiviste pînă şi în relaţiile cu ucenicii, elaborînd un adevărat program de emancipare culturală. În fiecare sîmbătă după amiază aceştia căpătau liber şi patruzeci de groşi, cu care trebuiau să meargă la teatru, urmînd ca a doua zi, duminica, să dea socoteală de spectacolul vizionat. Dar nu numai atît. Calfele şi ucenicii puneau adesea în scenă piesete uşoare chiar în atelierul meşterului. Unii dintre ei, manifestînd talent în interpretare, s-au consacrat mai tîrziu activităţii teatrale. Aici „croitorul" de nevoie frecventează un timp cursurile serale organizate în scopul şcolarizării tinerilor meseriaşi.[1]

La vîrsta de şaptesprezece ani, aşadar după patru ani de ucenicie, la 2 ianuarie 1884, a trecut „strălucit" examenul de calfă, prezentînd un frac cusut după toate regulile artei croitoriceşti, pe care o ura din tot sufletul. Scurt timp după acest singur examen trecut cu succes, Reymont colaborează la periodicul *Kurier Warszawski*, unde capătă însărcinarea de a cutreiera circumscripţiile poliţieneşti şi spitalele de urgenţă pentru a aduna ştirile necesare rubricii de accidente a ziarului. Sătul pînă peste cap de meserie, fuge de la Jakimowicz şi închiriază o cămăruţă în cartierul Stare Miasto. I se găseşte o ocupaţie în comerţ, dar fuge şi de aici. De astă dată însă e ridicat de poliţie şi ex-

[1] A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, p. 260.

pediat acasă, unde i se fixează domiciliu forţat pentru un an de zile. Părinţii care între timp se mutaseră de la Tuszyn într-un sat de lîngă calea ferată Varşovia-Viena, undeva între Baby şi Rokiciny, aveau o situaţie materială mai bună. Cîteva surori se căsătoriseră, fratele, eliminat în anul trei de la facultatea de medicină din Kiev, era farmacist. „Iar eu eram rana veşnic deschisă a familiei; toţi erau convinşi că sînt pierdut pentru totdeauna. Şi într-adevăr, nici eu nu ştiam ce să mai fac [...]. Aveam pe atunci totul şi nu aveam nimic; mă apucam de toate şi nu sfîrşeam nimic [...]. Colindam săptămîni întregi pe cîmpuri şi prin păduri"[1], îşi aminteşte scriitorul cu o uşoară undă de amărăciune. Ajunsese la optsprezece ani, vîrsta cînd imaginaţia învolburată se avîntă spre necunoscut pe aripile visului. Scrie poezii, pe care nu le trimite nicăieri de teamă să nu i se spună că sînt proaste. Primele versuri le închinase, pueril, la nouă ani, unei iubite de douăzeci şi şase. Chinuit de supravegherea aspră a tatălui, pleacă iar la Varşovia, dar este prins şi trimis înapoi. Vrea să intre la seminar, dar tatăl nu-i dă bani, pretinzîndu-i să muncească. Deznădăjduit, epuizat de această zbatere zadarnică, pendulînd mereu între dispreţul familiei şi ambiţiile personale, evadează în cele din urmă şi se angajează într-o trupă provincială condusă de Stobiński, deşi talent scenic nu avea. Actorul Szymborski, o vreme fost coleg de trupă cu Reymont, relatează astfel debutul actoricesc al acestuia: „Cam pe la jumătatea sezonului a venit la directorul nostru un tinerel, s-a prezentat drept Urbański şi a solicitat un rol de debut. Posibilităţile fizice mai degrabă nefavorabile: talia potrivită, vocea obişnuită şi atît de miop, încît fără ochelari nu vedea aproape nimic. Cu toate acestea direcţia i-a încredinţat un rol în *Barcarola* lui Gawalewicz. A intrat în scenă zăpăcit de emoţie, iar faptul că juca rolul unui amant, aşadar trebuia să joace fără ochelari, l-a ameţit de tot. A terminat scena şi, năuc, în loc să iasă pe uşă a deschis un dulap care se afla alături şi a intrat în el. A compromis, se înţelege, întreg spectacolul *Barcarolei*. Cu toate acestea directorul l-a primit în colectiv. Era agreabil şi colegial, aşa că l-am îndrăgit cu toţii."[1] Setea neistovită de cunoaştere este satisfăcută o vreme de „libertatea, surprizele şi emoţiile fantastice" pe care i le oferă neprevăzutul vieţii de artist. În august 1885 se mută cu Szymborski în trupa lui Ratajewicz, unde o cunoaşte pe actriţa Hanka, doritoare de o viaţă statornică, a cărei istorisire autobiografică va constitui scheletul faptic al nuvelei *Adepta (Adeptka)* şi mai tîrziu al romanului *Comedianta*, închinat vieţii artiştilor. Mirajul acesta se va destrăma repede sub acţiunea mizeriei crunte pe care trebuie s-o îndure în templul artei dramatice. După un an de peregrinare, Reymont se întoarce iarăşi acasă, unde sînt evidente deja primele semne ale sărăciei.

[1] A. Wodziński, *op. cit.*

[1] A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, p. 262.

În acelaşi an, 1886, tatăl îi face rost de o slujbă măruntă la căile ferate. Trecerea bruscă de la viaţa agitată de actor la obligaţiile unei îndeletniciri sterile, la uniformitatea unei staţii de importanţă secundară, produce o reacţie puternică în sufletul lui Reymont. Este lesne de închipuit zbuciumul lăuntric al tînărului casier care visa voiaje romantice în ţări cu nume exotice şi vegetaţie luxuriantă şi cu prinţese pe care să le salveze cavaleresc din trenurile înzăpezite. Ecouri din cenuşiul acestor încercări ne-a lăsat autorul *Ţăranilor* în romanele *Comedianta-Frămîntări,* dar mai ales în *Visătorul.*

Firea-i voluntară, incoercibilă într-o disciplină severă a muncii, învinge repede scrupulul firav al conştiinţei şi, într-o clipă de plictis, pleacă la Wrocław, cu un învăţător de la Częstochowa, Puszow, care era şi secretarul Asociaţiei teozofice. Puszow îl cunoştea mai demult şi era convins că Reymont ar fi un medium foarte bun pentru demonstraţiile spiritiste. De la această dată, 1887, chestiunile oculte încep să-l intereseze cu anume constanţă, conducîndu-l spre sfîrşitul vieţii la un misticism accentuat. După cîteva săptămîni îl părăseşte pe Puszow şi revine la feroviari. În 1889 pleacă iarăşi cu o trupă de artişti de la Częstochowa [1] pentru ca în scurtă vreme să se întoarcă din nou acasă. Intră ca lucrător la Łódź, în întreprinderea lui Szajbler, la secţia de

[1] K. Bukowski, *Wł. Reymont,* Lwów, Varşovia, Cracovia, 1927.

vopsitorie. Visător iremediabil, uită să amestece culorile şi este concediat în curînd. [1]

Deoarece schimbările acestea de locuri şi profesii se succed cu o repeziciune uimitoare, pare surprinzătoare perioada de doi ani încheiaţi, pe care o petrece Reymont ca supraveghetor la căile ferate, unde se înapoiază pentru a treia oară în anul 1890. Acum, în schimbul unui salariu derizoriu, 12 ruble, avea în grijă traseul dintre Rogów şi Płyćwia. Locuia la un ţăran din satul Krosńowa: „Aveam o cămăruţă într-o casă ţărănească, lîngă coteţul porcilor, iar sub fereastră cea mai frumoasă ladă de gunoi din republică; aveam totdeauna ghetele rupte, îmbrăcămintea să ferească Dumnezeu şi o poftă de mîncare veşnic nepotolită. Cu toate acestea, aveam douăzeci de ani, o sănătate de fier şi o credinţă nezdruncinată în idealuri", îşi aminteşte mai tîrziu prozatorul, în schiţa autobiografică *Amintire.* La prînz mînca în satul Lipce, o aşezare pitorească lîngă Skierniewice, unde ţăranii erau mîndri şi arătoşi. Luau pămînt în arendă şi evoluau spre aristocraţia ţărănească. Acesta este motivul pentru care Reymont şi-a ales ca eroi pentru epopeea *Ţăranii* pe cei din Lipce şi nu pe cei din Krosnowa care, la treizeci şi ceva de ani după desfiinţarea iobăgiei, psihologiceşte rămăseseră tot nişte iobagi. [2]

După orele de lucru scrie proză şi citeşte pe apucate. Renunţase la versuri, fiindcă ajunsese

[1] L. Goliński, *op. cit.*
[2] A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, pp. 272-273.

la concluzia că „n-o să-l întreacă pe Słowacki". Puţinele poezii publicate sporadic în periodicele vremii ori cele apărute postum, de exemplu *Strofe* sau *Avertisment*, mărturisesc o reală lipsă de talent poetic.[1] Trimite criticului I. Matuszewski cîteva nuvele printre care *Întîlnirea* şi *Moartea*. Deşi cu mare întîrziere, răspunsul pe care îl primeşte este afirmativ. Stimulat astfel, Reymont îşi intensifică eforturile de creaţie. Dramele neobservate care se consumă în lumea ţăranilor şi a slujnicarilor feroviari îi furnizează un material bogat pentru creaţie. Spiritul de observaţie ajuns proverbial şi memoria strălucită îl ajută, atunci şi mai tîrziu, să fixeze cu precizia desenului contururile acestei secţiuni de viaţă în nuvelele *Căţeaua, Moartea, În amurg, E drept!, Tomek Baran, De lucru!* şi în romanele *Ţăranii, Comedianta-Frămîntări, Visătorul* ş.a.

Diferendul dintre fiul care persevera în a visa gloria literară şi tatăl care n-avea nici cea mai mică încredere în talentul feciorului veşnic neascultător continuă. Pînă cînd, într-o seară tîrzie, ud leoarcă şi plin de noroi, „scriitorul" vine acasă şi citeşte în faţa familiei uluite o scurtă nuvelă, apărută într-un periodic galiţian, unde era vorba despre suferinţele unor polonezi deportaţi în Siberia. Lacrimile care strălucesc în ochii părintelui patriot la sfîrşitul lecturii îi oferă autorului cea mai grăitoare mărturie a

[1] Cele două încercări poetice au fost publicate postum de Aurelia Reymont, soţia scriitorului, în *Kurier Warszawski*, nr. 1, 1928, p. 13.

posibilităţilor sale artistice. Din cauza cenzurii povestirea era semnată în loc de Rejment: Władysław St. *Reymont*, nume pe care îl va păstra pentru totdeauna.[1]

Cam în această vreme are loc o întîmplare relatată cu umor în aceeaşi schiţă, *Amintire*: un muncitor este călcat de tren în porţiunea de linie aflată sub îngrijirea lui. Şeful staţiei cere un raport asupra celor întîmplate şi supraveghetorul cu înclinaţii literare îi înaintează o descripţie la modul impresionist. Superiorul înfuriat trimite manuscrisul îndărăt, referind marginal: „Înapoiez nuvela şi rog să mi se trimită un raport strict asupra accidentului. Ai face mai bine să te ocupi de slujbă decît de literatură!" Jignit, autorul îşi publică notiţele într-un periodic la rubrica corespondenţei din provincie, fapt ce dezlănţuie mînia şefului, care-l dă afară.

Certat cu familia, Reymont pleacă în 1893 la Varşovia, hotărît să se consacre literaturii. Redacţiile revistelor literare îi apreciază talentul şi îi publică nuvelele *Ajunul Crăciunului* în *Myśl (Ideea)*, *Căţeaua* în *Prawda* ş.a. Ulterior scrie şi publică la mai toate periodicele timpului: *Ateneum, Bocian (Barza), Dziennik Kujawski (Ziarul Kuiawei), Dziennik Poznański, Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, Gazeta Polska, Gazeta Rolnicza (Gazeta agrară), Głos, Ilustracja Polska, Krytyka, Kurier Codzienny (Curierul zilnic), Kurier Warszawski, Melitele, Myśl* (Cracovia), *Myśl* (Lwów), *Niwa (Recolta), Nowa Reforma,*

[1] A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, pp. 275-276.

Sfinks, *Słowo Polskie*, *Tygodnik Ilustrowany* (*Săptămînalul ilustrat*), *Wiek XX* (*Secolul XX*, Lwów), *Ziemia Lubelska* etc.

Despre condițiile vitrege în care trăiește cînd face primii pași pe drumul afirmării în literatură ne putem face o idee, citind dintr-un articol apărut în *Gazeta Warszawska*. Locuia împreună cu trei inși într-o cameră de pe strada Swiętojańska și pentru că era cel mai sărac — venise la Varșovia doar cu 3 ruble și 50 de copeici, și acelea împrumutate — ocupa colțul cel mai întunecos de lîngă bucătărie. „Cu greu putea fi vorba de muncă literară în această încăpere." Totuși Reymont a scris și nimeni n-a crezut vreodată că primele opere ale marelui scriitor de mai tîrziu au fost scrise în catedrala Sfîntul Ioan. Aici era singurul loc unde tînărul începător avea liniște și atîta lumină ca să-și poată vedea propriul toc. [1] Realismul viguros, vizînd pe alocuri naturalismul, al încercărilor literare din acest răstimp, sperie pe redactorii revistelor, care i le resping ca fiind prea „realiste".

Un an după venirea la Varșovia, în 1894, călătorește la mînăstirea de la Częstochowa, ca reporter al periodicului *Tygodnik Ilustrowany*, în care își publică impresiile: *Pelerinaj la Jasna Góra*. Și tot în acest an, prin iulie, pleacă la Londra cu un medic homeopat, Józef Drzewiecki, la congresul teozofilor, de unde se întoarce după cîteva luni prin Paris. În timpul acestei

[1] *Gazeta Warszawska*, XII, 1925.

călătorii, în fața comorilor culturii universale, Reymont își constată lacune serioase în cultură și începe să se instruiască organizat, fără însă să neglijeze munca de creație. După mărturiile contemporanilor [1], scria de obicei dimineața pînă la orele 14. Scria relativ ușor, fără ștersături, deoarece materialul faptic trecea printr-o gestație îndelungată, luînd forma unor planuri din ce în ce mai dezvoltate. La Biblioteka Narodowa din Varșovia, într-o mapă cu nr. 7213, printre diferite însemnări din timpul călătoriei în America, se găsesc trei planuri ale nuvelei *Peste ocean* (*Za oceanem*). Primul plan este doar o enunțare fugară a subiectului, al doilea fixează capitolele, iar al treilea însăilează pe scurt și cuprinsul capitolelor. Manuscrisele lui Reymont prezintă puține ștersături deoarece își transcria lucrările.

După terminarea în 1896 a romanului în două volume *Comedianta-Frămîntări*, intenționînd să scrie un alt roman, în care să oglindească la modul poporanist viața de junglă a centrului textilist polonez, Łódź, petrece aci cîteva luni — după cum reiese dintr-o scrisoare datată: Łódź, 8.IV.1896, adresată lui J. Lenartowicz — din care o parte în atelierul unui țesător, căci „Munca pe care vrei s-o descrii, trebuie s-o simți în tine". [2] Cartea o scrie la Paris în 1897 — 1898. În 1899 suferă un accident de tren din care scapă cu viață, dar cu traumatisme ce se

[1] A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, p. 247.
[2] *Idem*, p. 252.

vindecă anevoie.[1] Cele 40 000 de ruble căpătate drept despăgubire îi vor permite să întreprindă primele călătorii în Italia şi Franţa, care însă nu-i potolesc dorul de ducă *(Visătorul)*. Pe cînd se afla la Paris, prin anul 1900, îi cade în mînă o carte a cărei lectură îl contrariază: „Era în jurul anului 1900, cînd, după citirea romanului *La Terre* de Zola, am înţeles cît de mult nedreptăţise acest mare scriitor pe ţăranul poporului său, cît de jignitor îi apreciază sufletul şi viaţa".[2] Aceasta îl hotărăşte să scrie romanul *Ţăranii*, care apare în 1902—1908 în *Tygodnik Ilustrowany*, încununînd strădania autorului cu laurii consacrării literare. Este capodopera care l-a impus pe Reymont printre vîrfurile literaturii universale, aducîndu-i în 1924 Premiul Nobel.

Faţă de revoluţia rusă din 1905—1907 care a stîrnit ecouri puternice în Polonia, înviorînd pe luptătorii pentru independenţa naţională, Reymont reacţionează destul de confuz, neînţelegîndu-i mobilurile. O dovedesc notele *Din zilele constituţiei* şi *Aştept* şi nuvelele *Cimitirul*, *Pe muchie de cuţit*, *O istorie care ar fi putut să se întîmple*, *Din călătoriile lui Harun al Raşid* ş.a. în care intuieşte întrucîtva pricinile ciocnirilor sociale, dar nu întrezăreşte nici o soluţie practică pentru rezolvarea lor. Cîţiva ani mai tîrziu ocupanţii ţarişti îi intentează proces pentru că

[1] Cf. St. Spyra, *Norocul nefericirii lui Reymont (Szczęście w nieszczęścin Reymonta)*, *Prosto z mostu*, nr. 13, 26 martie 1939. Alţi biografi localizează greşit accidentul în 1900.
[2] Cf. L. Goliński, *op. cit.*, p. 152.

publicase în 1910 *Din regiunea Chełm*, o povestire în care înfiera persecuţiile îndurate de poporul polonez. Scapă ca prin minune datorită unei împrejurări cu iz anecdotic: o ţigancă îi prezice judecătorului că dacă îl va condamna, va muri. Acesta, superstiţios, amînă procesul cîţiva ani la rînd, iar cînd îl achită în cele din urmă pe acuzat, îşi dă duhul în ciuda tuturor aşteptărilor.[1]

Izbucnirea primului război mondial îl află pe Reymont lucrînd intens la trilogia istorică *Anul 1794*, apărută între anii 1913—1918. Încă din 1910 scriitorul intenţiona să scrie un ciclu de romane istorice consacrate răscoalelor pentru eliberarea Poloniei: 1794, 1812, 1830—1831, 1863.[2] Nu reuşeşte să termine decît primele trei volume despre revoluţia din 1794, condusă de Kościuszko, şi acestea încheiate, din motive ideologice vizînd pe alocuri naţionalismul, cu victoria insurecţiei din Varşovia şi nu cu înfrîngerea de la Maciejowice.

Anii războiului îi petrece în ţară, împărţindu-şi timpul între Varşovia şi Zakopane, cunoscută staţiune climaterică din munţii Tatra. În afară de trilogia istorică, în acest răstimp prozatorul mai scrie un mănunchi de schiţe şi nuvele în care zugrăveşte situaţii şi întîmplări impresio-

[1] K. Bukowski, *op. cit.*
[2] Vezi scrisoarea expediată din Franţa la 12.VII.1910 lui Ignacy Paderewski, prin care îi expune proiectul trilogiei, cerîndu-i împrumut 3000 ruble pe termen de 3—5 ani, cît va dura redactarea.

nante în legătură cu războiul. În aceste lucrări, ca de altfel în aproape toată opera lui Reymont, persistă ecouri ludomane, privind acțiunile salutare ale țărănimii.

După terminarea războiului, în 1919 și 1920, întreprinde două călătorii în America. Ciclul de patru volume intitulat *Dintr-un cuib țărănesc (Z chłopskiego gniazda)*, pe care intenționa să-l scrie, este inspirat din viața emigranților polonezi de acolo. Povestirea *Întoarcerea* și schița *Spovedania*, reprezintă probabil fragmente din acest mare roman proiectat. Un an după a doua călătorie în America, în 1921, se îmbolnăvește de inimă, astfel că, începînd din 1923, petrece o vreme pe litoralul mediteranian, în sudul Franței și la Florența, de unde se întoarce în 1924 la Kołaczkowo, o fermă pe care și-o cumpărase după război în regiunea Poznań din Wielkopolska. Aceste date sînt indicate în trei scrisori ale lui Reymont publicate în 1937 de periodicul *Prosto z mostu (De-a dreptul)*.[1] Dintr-o notă explicativă care precedă scrisorile amintite aflăm că încă din anul 1921, în cadrul Academiei de științe din Suedia, se vehicula stăruitor ideea candidaturii la Premiul Nobel a unui polonez și că în anul 1923, pe lîngă St. Żeromski (1864—1925), este propus și Wł. Reymont, pentru romanul *Țăranii*.[1] Candidau atunci scriitori cu renume, precum Thomas Hardy, Blasco Ibañez, Thomas Mann, Maxim Gorki, Sigrid Undset și Grazia Deledda.[2] Premiul i se acordă lui Reymont, confirmîndu-se întîietatea valorică a acestei grandioase epopei a vieții țărănești poloneze.

[1] *Scrisorile lui Reymont despre Premiul Nobel (Listy Reymonta o nagrodzie Nobla), Prosto z mostu*, anul III (1937), nr. 4 (24 ian.), p. 3. Scrisorile poartă datele : Nisa, 9.XII.1923 ; Florența, 3.IV.1924 ; Kołaczkowo, 25.VIII.1924.

În ultimii ani, înclinația către misticism se adîncește tot mai mult, întunecînd realismul care domină totuși creația sa. Aceasta îl împiedică să aprecieze primenirile sociale aduse de revoluția socialistă. Nuvelele de mai largă respirație *Prințesa*, *Bănuita* și basmul *Răscoala* conțin mărturii sugestive care atestă poticnirile ideologice ale romancierului.

Drumul bogat în meandre, uneori surprinzătoare, al vieții lui Reymont se frînge brusc la Varșovia, în noaptea de 25 decembrie a anului 1925. Osemintele i-au fost înmormîntate în catedrala Sfîntul Ioan, unde își concepuse multe din realizările care i-au asigurat succesul în literatură. Zbuciumul intens al existenței reymontiene atestă veșnicul nonconformism al omului și explică, în parte, avatarurile conceptuale ale scriitorului.

[1] De fapt, după cum mărturisește în 1936 soția scriitorului, Academia de științe din Cracovia a pus problema candidaturii lui Reymont la Premiul Nobel încă din 1917, pentru anul 1918. Premiul l-a luat însă atunci H. Pontoppidan. [A. Reymontowa-Czeszerowa, *Reymont și Premiul Nobel (Reymont i nagroda Nobla)*, *Gazeta Polska*, 17 ian., 1936.]

[2] Vezi A. Wysocki, *Cu jumătate de secol în urmă (Sprzed pół wieku)*, ed. a II-a, Cracovia, 1958, pp. 261-265.

II MEDIOCRITATE ŞI IDEAL

Reymont a fost un vizionar hăituit de intense drame interioare. Veşnic nemulţumit de filistinismul vieţii burgheze, tinde mereu să se refugieze nostalgic într-o ambianţă a incertului eteric. „Dumnezeule, dac-aş putea să las totul baltă şi să zbor ca o pasăre în lumea largă. Ca o pasăre să-mi întind aripile, să mă avînt spre soare, să mă odihnesc pe piscuri şi să mă pierd în infinit. Doar o dată să văd aceste minuni, să mă îmbăt de ele, să mă îmbăt de moarte şi să mă prăbuşesc", exclamă Józek Pełka, eroul romanului *Visătorul,* amintind zborul luminos al şoimului gorkian. Dorul acesta neostoit spre ţinte nedefinite, mai ales în vîrsta de început a creaţiei sale, a făcut din el un agitat receptiv la cele mai diferite idei ale timpului. Neastîmpărul vieţii mărturiseşte anxietăţile şi căutările înfrigurate ale unei conştiinţe zbuciumate. Aceasta este una din pricinile pentru care mulţi exegeţi ai operei reymontiene au afirmat, eronat ni se pare, că fizionomia artistică a marelui romancier nu poate fi definită în cadrul unui sistem estetic unitar. Resortul care declanşează aceste drame îl constituie neputinţa intelectualului cu vederi largi de a se adapta unei vieţi de reptilă.

Lipsa de orizont îl înăbuşă, iar mediocritatea rebarbativă a pigmeului burghez îi repugnă. Din acest nonconformism ţîşnesc firesc împotrivirea şi implicit aspiraţia spre o lume fundată pe alte principii etice. Reymont a devenit scriitor din „necesitate şi obligaţie, din durere, ură şi iubire" şi va rămîne ca atare, pentru că „nutreşte prea multă ură faţă de prezent, prea mult dispreţ pentru cele ce se întîmplă în jur, pentru că doreşte cu prea multă ardoare un viitor mai luminos".[1] De aceea, scriitorul va fi în permanenţă un inadaptabil, al cărui protest transpare în forme variate la multe din personajele sale, explicîndu-le substanţa intimă. Desele-i călătorii în străinătate şi refugiul în preocupările spiritiste reprezintă, la un mod specific, tot o evaziune dintr-o realitate apăsătoare.

Sînt inşi care nu visează decît să se conformeze întru totul imperativelor înconjurătoare, renunţînd aprioric la o personalitate care i-ar obliga să şi-o afirme. Şi adaptarea la normele stabilite în societatea care se dezvoltă într-o direcţie vrăjmaşă omului, precum cea capitalistă, semnifică lipsa unui ideal uman cu adevărat prestigios. Asemenea oameni se mulţumesc cu un trai obscur, cameleonic, cu privirea veşnic aţintită în jos. Goana ameţitoare şi adesea riscantă pe înălţimile unui ideal le inspiră teamă. Emoţiile puternice îi înspăimîntă. Unul din aceştia este Józio din nuvela *De lucru!* „[...] Ce pot să-mi doresc mai mult? Mie îmi ajunge să iu-

[1] A. Wodziński, *op. cit.*

besc, să fiu iubit şi să am o oarecare stare. Să-mi creez o lume mică, a mea. Să-mi îndeplinesc obligaţiile sentimentale şi de serviciu cu veselie, să mă armonizez cu cei din jur, să mă potrivesc împrejurărilor. Să nu cunosc marile suferinţe, să nu visez la nimic, să nu planez pe înălţimile ideilor, dar nici să nu mă tîrăsc. Mie îmi ajunge să păşesc uşor şi egal pe drumuri largi [...]", îi spune el unui prieten şomer, Jan, care manifestase o uimire compătimitoare faţă de asemenea fericire măruntă.

Tipuri similare, axate însă pe alte laturi, sînt Halina şi părinţii ei, Ma şi Pa din *File de jurnal*, o descripţie a pregătirii şi efectuării unei călătorii în Italia. Relatarea se face la persoana întîi de către toate cele trei personaje în jurnalul fiicei. Tînăra Hala este o jună total incultă, căreia nu-i place Mickiewicz şi nici Słowacki, cei mai mari poeţi ai Poloniei, ci se delectează, în schimb, cu elucubraţiile apoetice, pe care i le oferă bătăios nişte studenţi decadenţi. În Cracovia nu-şi aminteşte dacă istoria literaturii i s-a predat pînă la Mickiewicz ori pînă la Jan Kochanowski (1530—1584), iar la o expoziţie de pictură se plînge că nu observă decît ape şi păduri, pe care le poate vedea mai bine la ţară. Aceeaşi superficialitate îl caracterizează şi pe Pa, tatăl fetei, care, la aceeaşi expoziţie, remarcă decăderea moralităţii prin prezenţa unor tablouri înfăţişînd nuduri feminine. Nu este sensibil decît la plăcerile culinare. Mama Halei, Ma, completează sugestiv cercul familial. Observaţiile ei din jurnal se rezumă la cîteva constatări cu

pretenţii de adîncime, aruncate la întîmplare, care nu depăşesc cadrul celei mai crase banalităţi. Lumea e rea, toţi bărbaţii sînt la fel, adică plaţi, iar rolul femeii în societate este să fie „soţie, mamă şi înger al bărbatului". După Ma este greu să trăieşti fără nici un ideal, dar cum poţi să te mai gîndeşti la aşa ceva cînd viaţa este atît de scumpă! Pe de altă parte, femeia trebuie să se sacrifice, căci ea este „capelana altarului familial şi tezaurul virtuţilor". Întîlnim aici, poate, o aluzie discretă la rolul limitat pe care îl acorda Prus, în romanul *Emancipatele*, femeii în societate. Întregul jurnal nu este decît un badinaj superficial, care alunecă zglobiu la suprafaţa lucrurilor. Printre rînduri nu se strecoară nici o observaţie mai profundă. În această formă uşoară, Reymont ironizează subtil penuria acută a cunoştinţelor culturale şi mărginirea universului cerebral şi afectiv al personajelor.

Dar cei mai mulţi oameni încearcă să se împotrivească, într-un fel sau altul, piedicilor care le stăvilesc elanul. Protestul multora îmbracă însă forme improprii, deoarece ei nu intuiesc de la început cauzele zbuciumului şi, mai ales, nu întrezăresc o cale care să-i ducă la rezolvarea pozitivă a dramei lor. Genio din nuvela *Idila* este un retardatar romantic, care vegetează răpus de o melancolie aidoma lui René, eroul lui Chateaubriand. Faţă de incongruenţa existentă între diurnul vieţii şi visurile lui reacţionează doar printr-un plictis apatic, refugiindu-se într-o intimitate ideatică, metafizică. Cînd iubita îl îndeamnă să fie ca ceilalţi oameni, să se

bucure şi să se întristeze o dată cu ei, Genio îi răspunde că nu poate face asta : „Tu îmi vorbeşti de viaţa care pulsează împrejur. Dispreţuiesc o astfel de existenţă, pentru că nu o înţeleg. Eu nu aş putea fi fericit în felul acesta. N-aş putea să mă mişc în lumea aceasta a noastră, să rîd şi să mă distrez, cînd port în mine un gol, precum întrebarea care mi s-a înfipt în creier. La ce bun ?" Ceea ce îl deosebeşte pe Genio de oamenii de prisos din literatura rusă a veacului al XIX-lea, de Oneghin ori Peciorin, este obsesia morţii, care îi paralizează voinţa de acţiune. De altfel, eroul nici n-ar şti în ce direcţie să-şi îndrepte eforturile. Negăsind nici o idee vrednică să i se consacre, chinul lui sfîrşeşte, firesc, printr-o tragedie : se împuşcă în urma morţii iubitei sale.

Înrudit cu Genio, dar de o nuanţă diferită, este Józek Pełka, personajul principal din romanul *Visătorul*. Protestul acestuia faţă de cenuşiul vieţii, la care îl obligă funcţia de casier, se exteriorizează prin fuga într-o lume visată numai de el. Petrece ceasuri şi uneori nopţi întregi în cele două camere ale locuinţei sale, printre hărţi de tot felul şi albume ilustrate care îi hrănesc imaginaţia. Autosugestia îl face de multe ori să creadă că planurile lui de călătorie se vor realiza cîndva. Dacă fantazează adesea faţă de cei din jur, o face doar pentru a se apăra de monotonia realităţii, de care ar vrea să fie cît mai departe. Idealul lui se constituie în planul visului şi nu are contururi distincte. Tinde nostalgic după o fiinţă multvisată „care

în clipa aceea nu avea nici nume şi nici formă şi care poate că n-a existat niciodată pe lume". Un dor nemărginit îl mînă spre o „viaţă furtunoasă, spre o iubire pasională".

Pełka reprezintă totuşi un pas înainte faţă de resemnatul Genio, deoarece încearcă să scape din acest claustru spiritual. După o luptă îndelungată cu sine fură bani din casa staţiei şi evadează în străinătate. Dar ţările pe care le vizitează îl plictisesc, oraşele Viena, Atena, München şi Paris îl dezamăgesc. Nu izbuteşte să afle nicăieri ambianţa cărţilor citite, fiindcă „privea totul cu ochii umbriţi de viziunile visului, prin prisma cărora întreaga realitate i se părea măruntă, prostească şi fadă". Tentativa disperată a lui Pełka era sortită de la bun început eşecului. Mai întîi din pricina mijlocului inechitabil de realizare, furtul, apoi pentru că idealul său era individualist fără sprijin în viaţa socială. Visurile, mai devreme sau mai tîrziu, se destramă. Este, de altfel, şi convingerea autorului : tînărul visător se sinucide, ajungînd la concluzia că „totul este o minciună, pînă şi visurile".

În multe studii monografice consacrate operei lui Reymont, romanul *Visătorul* a fost considerat, unilateral, doar ca o manifestare de idealism. Interpretarea este fortuită, deoarece cartea reprezintă protestul autorului, exprimat retrospectiv, faţă de viaţa redusă pe care era silit s-o ducă pe cînd era slujbaş feroviar. Avea pe atunci vîrsta marilor idealuri şi a marilor dezamăgiri. Mai mult, condamnîndu-şi eroul la dispariţie, scriitorul îşi condamnă propriile vi-

suri deşarte din acea vreme. Ceea ce i se poate reproşa este că n-a văzut niciodată împlinirea aspiraţiilor personale prin fuzionarea lor cu lupta claselor asuprite şi progresiste conduse de proletariat.

Cu un eşec se vor încheia, evident, şi încercările Stabrowskăi din *Frămîntări*, ale Irenei din *Visătorul* şi ale lui Hiacynt din *File de jurnal*. Căci înclinarea lor spre arta decadentă artificioasă trebuie considerată, cel puţin în punctul de plecare, tot ca un protest faţă de nimicnicia realităţii. Pretinsa scriitoare Stabrowska este într-o veşnică dispută cu presa, deoarece ea vrea să prezinte viaţa fără vălul romantic şi copilăresc al minciunii. O interesează în special problema dragostei, pe care vrea s-o descrie gras, din unghiul fiziologic, „s-o scoată la lumină şi să-i oblige pe oameni să-i recunoască drepturile cetăţeneşti şi forţa-i de neînvins". Exultanţa vegetală a primăverii nu o impresionează şi nu găseşte nimic să-şi noteze într-un parc înmugurit sărbătoresc sub razele unui soare primăvăratec. La această insensibilitate şi extravaganţă naturalistă se adaugă o părere nu mai puţin interesantă despre muzică: crede, paradoxal, că muzica îi poate delecta doar pe oamenii cu suflete joase şi plictisite, pe care îi adînceşte într-un extaz lenevos şi iraţional. La intervenţia judicioasă a soţului, care-i spune că muzica acţionează asupra oamenilor tocmai pentru că le satisface o necesitate de ordin sentimental, făcîndu-i să uite munca grea şi adesea iraţională, pe care trebuie s-o execute, Stabrowska reacţionează isteric: „Simţurile reprezintă o barbarie, fiindcă numai sălbaticii simt, raportînd totul la simţuri; omul de cultură percepe şi meditează". Muzica, conchide ea, este o „cacofonie primitivă şi iraţională", căreia nu-i vede rostul în societatea modernă. Ciudăţeniile personajului, fastidioase pentru cei din jur, prilejuiesc autorului o ridiculizare copioasă a principiilor pozitiviste care discreditau disciplinele ce nu studiau fapte concrete şi utile, precum filozofia, psihologia şi muzica.

De aceeaşi factură naturalistă sînt şi ideile despre dragoste ale Irenei, o domnişoară tomnatică, ce se declară adeptă a „drepturilor sfinte ale simţurilor", promovînd drept religie „dragostea liberă" de orice prejudecăţi. Şi tot aşa, pe o direcţie eronată, evoluează elucubraţiile ermetice ale studentului Hiacynt care, împreună cu cîţiva confraţi, vrea să editeze o revistă cu file negre şi litere verzi, în care să declare război simboliştilor Przybyszewski şi Miriam. Galant, Hiacynt îi oferă Halinei o poezie care o impresionează profund, deşi nu înţelege nimic din ea:

„Pe cîmpiile înzăpezite ale absolutului înfloresc orhideele!...
Ea mi-a trimis o duzină de ciorapi şi o linguriţă de argint pentru cafea...
Şi a murit!!!
Pe zăpezi zac orhideele... şi ea a murit.
Cizmele poliţaiului scîrţîie sub fereastra spitalului de nebuni.
. . . . . ,

Şi doar o duzină de ciorapi mi-a trimis şi o linguriţă de argint pentru cafea...

Şi a murit!"

Impulsurile Stabrowskăi, Irenei şi ale lui Hiacynt, deşi oneste în intenţia iniţială, evoluînd pe o pantă primejdioasă, savuros criticată de Reymont, vor sfîrşi mai devreme sau mai tîrziu într-o fundătură contradictorie.

Un intelectual în devenire, modest în aspiraţii, este Jan din nuvela *De lucru!* Ascultînd îndemnurile pozitiviştilor, Jan, fecior de ţărani, urmează cu greu gimnaziul, visînd la o îndeletnicire care să-i permită ulterior să se afirme. După terminarea învăţăturii nu găseşte nicăieri de lucru. Lipsit de protecţia unui potentat, cu o constituţie fizică ce nu-i îngăduie să investească un efort egal cu cel al lucrătorilor de profesie, rătăceşte zadarnic pe la uşile birourilor feroviare, cerînd de lucru. Toţi îl compătimesc, manifestă uimire în faţa notelor excepţionale, dar nimeni nu-l ajută cu nimic. Muritor de foame, este primit de un fost coleg de şcoală, Józio, bolnav de tuberculoză, care împarte cu el tot ce are. Idealul lui Jan se micşorează treptat sub apăsarea mizeriei. Ar fi vrut să fie un salariat util societăţii, dar nu s-a putut. E concediat pe rînd de la o bancă, deoarece îl citea pe Marx, de la o redacţie, pentru că acuzase presa de lipsă de principialitate, iar dintr-un magazin, fiindcă nu voise, laolaltă cu ceilalţi, să-şi fure stăpînul. Conchizînd că insuccesele de pînă acum se datoresc cinstei lui neîntinate, se hotărăşte să meargă în întîmpinarea norocului, să acţioneze. Invidiază idealul de fericire rîvnit de prietenul său, deşi îl categoriseşte cu dispreţ drept un ideal de maimuţă, mărunt. În cele din urmă, uitînd de tot ce făcuse Józio pentru el, stăpînit doar de un egoism animalic, se îndrăgosteşte de iubita acestuia şi îl strangulează într-o noapte, cu speranţa de a-i ocupa locul vacant la căile ferate. Dar crima lui se dovedeşte de prisos. Cu o zi înainte fusese numit în slujbă un favorit al şefului. Deznădăjduit, nevăzînd nici o ieşire din impasul etic şi material în care îl împinsese societatea capitalistă, se îneacă. Destinul lui Jan, de un tragism elevat, este îndreptat acuzator de către Reymont împotriva burgheziei pozitiviste care, neîngrijindu-se ca elementele pregătite să-şi găsească un loc unde să valorifice util cunoştinţele căpătate, le lasă în voia întîmplării.

Zbaterea protestatară a intelectualilor de felul lui Genio, Pełka, Jan şi ceilalţi s-a irosit fără să izbîndească, deoarece strădania lor ţintea solitar spre o finalitate incompatibilă cu realitatea. Pe de altă parte, mijloacele alese de ei pentru a-şi împlini idealurile erau utopice şi nu corespundeau cerinţelor unei etici superioare. Scriitorul motivează sugestiv prăbuşirea lor iminentă.

Critica şi istoria literară poloneză au interpretat romanul *Comedianta-Frămîntări* fie ca o prezentare la modul critic a situaţiei artei în societatea burgheză, fie ca o expresie a conflictului dintre tineretul receptiv la ideile socialiste şi bătrînii apărători ai vechilor stări de lu-

cruri. Prima opinie îşi află o confirmare deplină în materialul faptic al cărţii, a doua, în schimb, mai nouă, nu se susţine.[1] În cazul că ar fi aşa, Janka, eroina romanului, ar reprezenta, desigur, tineretul revoluţionar influenţat de ideile socialiste, or, autorul vorbeşte cu prea multă simpatie despre ea. Se ştie totuşi că Reymont nu a înţeles niciodată mişcarea socialistă. Vom dovedi aceasta în altă parte. Janka nu are în nici un fel o concepţie care să o apropie de cea socialistă. Nicăieri în roman nu găsim o afirmaţie de această natură. Korzeniewska are un singur punct de sprijin în caracterul personajului : nonconformismul faţă de mediul înconjurător, dar asta nu este suficient, astfel că ipoteza rămîne nefundată. Neîndestulătoare, deşi adevărată, ni se pare şi prima afirmaţie, deoarece romanul are semnificaţii mai largi, prefigurînd protestul inadaptabilului Reymont faţă de realitatea burgheză. Să ne amintim că la baza *Comediantei* se află povestirea Hankăi, o actriţă care îşi dorea altă viaţă, pe care romancierul a cunoscut-o în trupa lui Ratajewicz. Janka Orłowska marchează o treaptă superioară a împotrivirii intelectualului, depăşind deconcertanţa inactivă a lui Genio ori himerele ceţoase ale lui Pełka. Aspiraţia ei spre altă lume este conştientă şi idealul realizabil în planul realităţii, nu însă a celei capitaliste. Fiica şefului de gară Orłowski,

[1] Ewa Korzeniewska, *Postfaţă (Posłowie)* la Wł. Reymont, *Komedianta (Komediantka)*, Cracovia, 1955, pp. 314—316.

care suferea de dedublarea personalităţii, Janka, a moştenit firea violentă, ascunsă şi răzbunătoare a tatălui. Mama, un suflet de mimoză, murise torturată de brutalitatea soţului, lăsînd-o orfană la zece ani. De la ea moştenise Janka o sensibilitate profundă şi o ură puternică împotriva părintelui, alimentată şi de purtarea crudă a acestuia.

Janka crescuse sălbatică, cu apucături băieţeşti, impunîndu-şi adesea cu forţa punctul de vedere printre colegele de gimnaziu. Înlăuntrul ei tînjeşte după un ideal căruia să i se dedice, pe care să-l trăiască cu pasiunea furioasă a adolescenţei. Deocamdată nu ştie încotro să-şi îndrepte gîndurile, dar, după ce joacă cu talent un rol minor pe o scenă improvizată în satul vecin şi, mai ales, după ce citeşte capodoperele shakespeareene, aspiraţiile ei se canalizează treptat spre teatru. La optsprezece ani, cînd Janka vine la Bukowiec după terminarea gimnaziului, tatăl îi porunceşte tiranic să se căsătorească cu Andrzej Grzesikiewicz, fiul unui ţăran îmbogăţit. Cînd Janka îi spune că nu-l iubeşte, Orłowski exclamă furios că idealul unei femei este căsătoria, iar „dragostea este o prostie şi o prejudecată" care va veni cu timpul, *post factum*. Refuzul perseverent al Jankăi determină izgonirea ei de acasă. Visînd să se realizeze ca artistă se angajează într-un teatru aflat sub conducerea lui Cabiński. La fel procedase şi Władek, din nuvela *În stradă*, care îşi părăsise iubita şi părinţii pentru a se consacra muzicii.

Teatrul lui Cabiński reprezenta o situaţie caracteristică pentru toate teatrele de provincie ale vremii. Repertoriul se alcătuia în funcţie de interesele meschine ale direcţiei, iar artiştii, exploataţi feroce, se întreceau într-un cinism de culise, în care cu greu se mai puteau depista rămăşiţe din vechile lor idealuri. Aci Janka întîmpînă primele dificultăţi, primele dezamăgiri. Templul Melpomenei adăposteşte o viaţă obscură şi trivială, pe care tînăra entuziastă nu vrea s-o recunoască. Ea admiră colectivul de actori pentru sacrificiile morale şi materiale, pe care le îndură de dragul artei. De aceea refuză să se întoarcă acasă cu Grzesikiewicz, care îi aduce iertarea şi căinţa tatălui: „Nu schimb libertatea şi teatrul cu sclavia casnică [...]. Arta îmi este de ajuns. Da, pentru că iubesc arta! Totul pentru ea şi totul în ea! Aceasta îmi este lozinca. În afara artei nu văd aproape nimic." Viaţa se înăspreşte tot mai mult. Tantiemele pe care i le datora Cabiński încetează cu totul, astfel că tînăra actriţă ajunge să trăiască de pe o zi pe alta, amanetîndu-şi lucrurile. Stoicismul şi încrederea neclintită în viitor a autorului dramatic Głogowski îi dau totuşi curajul să lupte şi să se afirme. „E mai bine să trăieşti aşa, să suferi şi să agonizezi, dar să ai un scop: arta, decît să duci o viaţă de melc. De o mie de ori prefer să trăiesc aşa decît să fiu sluga bărbatului, sclava copiilor şi să n-am nici o grijă", le spune Janka celor care se plîng de vicisitudinile vieţii de artist. Treptat însă teatrul burghez îi cere tot mai multe concesii. Actorul şi regizorul Topolski îi

pretinde, chipurile în numele artei, să se vîndă libidinosului Kotlicki pentru a obţine cele o mie de ruble necesare înfiinţării unui teatru. Janka refuză indignată odioasa propunere. Greutăţile se abat însă tot mai des pe umerii ei slabi, epuizîndu-i dîrzenia. Părăsită de actorul Zakrzewski, pe care începuse să-l iubească, manifestînd asupra lui o ascendenţă morală şi intelectuală care-l contraria, hărţuită de intrigile de culise care îi răpesc un rol în preziua spectacolului, Janka nu mai găseşte puterea să lupte. Cuprinsă de o deprimare adîncă, cedează disperării şi încearcă să se otrăvească.

Tentativa de sinucidere este explicată în maniera naturalistă, autorul relevînd scientist-pozitivist relaţia cauză-efect; biologic, prin ereditatea unora dintre înclinaţiile patologice ale părinţilor şi social, prin viaţa promiscuă care o împinge spre concesii ce-i contrazic idealul moral. Tribulaţiile eroinei în mediul actoricesc imund sînt zugrăvite de Reymont cu competenţa celui care s-a înfruptat copios din amarul vieţii de scenă. Salvată de la moarte şi transportată în casa tatălui ei, Janka îşi revine cu încetul sub privegherea duioasă a lui Orłowski. Ambele personaje au o construcţie lineară, posedînd bogate resurse de energie afectivă. Acum, după ce au fost apropiaţi din nou în urma unui concurs de împrejurări care le-a zdruncinat sufletele, tatăl şi fiica se regăsesc într-o dragoste puternică. Trecerile de la o dominantă la alta, de la ură la iubire, se săvîrşesc ca rezultat al unor intense zguduiri psihologice, caracteristice

firilor pasionale. Scena împăcării este impresionantă:

— Jania! — rosti, dar așa de moale, așa de mîngîietor, cu atîta tristețe, dragoste și părere de rău, cu atîta teamă, încît se întoarse repede și împinsă de accentul adînc care răzbătea în glasul lui i se aruncă în brațe.

— Tatăl meu drag! Tăticule!

— Copilul meu! Copilul meu! șoptiră îmbrățișați, amestecîndu-și lacrimile și sărutările.

Apoi nu-și mai vorbiră, doar inimile băteau împăcate."

Din momentul otrăvirii, Janka intră într-o fază de declin. Procesele de conștiință iau tot mai rar forma unor conflicte între visurile ei și mediul înconjurător. În rarele clipe de trezire simte că se înăbușă în acest cadru redus și monoton, dar nu mai are curajul s-o ia de la capăt. Toate gîndurile de odinioară, toate vechile aspirații, le mai simte dormitînd în ea, dar dacă o dată credea în acestea, visînd fericirea prin realizarea lor, acum a devenit sceptică față de „prosteștile iluzii ale tinereții". La un moment dat, totuși, dezgustată de relațiile care domnesc în menajul Zaleski, vrea să rupă iarăși lanțurile și îi spune tatălui că se va reîntoarce în teatru. Se vede chiar cu fostul ei director Cabiński, care-i promite tot sprijinul. Între timp însă boala lui Orłowski se agravase, luînd forme primejdioase. Asistînd la o criză de nebunie a tatălui său, în conștiința Jankăi se dezlănțuie o luptă dramatică între avîntul spre o viață cu orizonturi mai

luminoase și obligațiile filiale, luptă care se încheie în sensul alternativei din urmă. Renunță la tot și rămîne să îngrijească sănătatea părintelui. În cele din urmă acceptă jugul conjugal și ultima vizită a lui Głogowski la Krosnowa o găsește resemnată în mijlocul familiei și al grijilor gospodărești. Cîțiva ani au fost de ajuns ca viața burgheză să acopere cu o crustă groasă înflăcărarea juvenilă a Jankăi.

Situația eroinei nu e singulară în opera lui Reymont. În același roman, condițiile de trai din societatea capitalistă înăbușă talentul muzical al tinerei Zaleska, nevoită să rămînă roaba unei vieți de familie cenușii și triste. Un alt personaj, Władek, din schița *În stradă*, va suferi și el o asemănătoare prăbușire morală, ajungînd în cele din urmă într-un spital pentru bolnavii de tifos exantematic.

Într-o recenzie asupra romanului *Comedianta*, scriitoarea Gabriela Zapolska, vorbind despre pasiunea pentru teatru a eroinei, o socotește drept ceva cu totul trecător, deoarece nu-și afla un punct de sprijin în înclinațiile părinților. „Actoria este o boală ereditară, deci iremediabilă." Aceasta ar explica de ce la sfîrșitul cărții Janka rămîne învinsă. Zapolska consideră însă personajul după tipicul naturalist, căutînd originea tuturor însușirilor în temperamentul moștenit de la înaintași.[1] Dacă înfrîngerea lui Pełka ori a lui Jan era determinată în primul rînd de natura contradicto-

[1] G. Zapolska, *Władysław Reymont: „Komediantka"*, în *Przegląd Tygodniowy*, 1896, nr. 44, pp. 490—492.

rie a idealului lor şi de mijloacele nepotrivite pentru realizarea acestui ideal, capitularea jalnică a Jankăi Orłowska, a Zaleskăi ori a lui Władek este regizată de tarele orînduirii capitaliste. Şi Janka şi Władek sînt nişte icari cu aripile tăiate de viaţă. Ei n-au înţeles — cum n-a înţeles de altfel nici Reymont — că numai schimbarea orînduirii sociale le-ar fi putut deschide drum larg împlinirii aspiraţiilor.

Nişte înfrînţi sînt şi cinicii de diferite nuanţe care alcătuiesc ambianţa teatrului Cabiński. Cei mai mulţi dintre actori au păşit în lumina rampei nutrind idealul de a-şi încununa fruntea cu laurii scenei. Urmele acestor iluzii pierdute răzbat uneori în discuţiile despre artă, dar din evlavia inocentă a începutului n-a mai rămas aproape nimic. Topolski mai visează încă să organizeze un teatru în care să joace „artişti şi nu clovni", un teatru izbăvit de ifosele „stelelor", în care totul să fie real, de la elementele decorative pînă la jocul actorului : „Pe scenă — spune el — nu-i loc pentru poze singulare ; idealul meu este întregul, iar scopul meu este adevărul pe scenă [...]. Dacă scena înfăţişează un salon, să fie adevărat ; dacă-i bal, să se danseze, să se flirteze, să se înghesuie lumea, aşa ca să fie un bal adevărat, nu unul de imitaţie [...]. Artistul trebuie să uite că publicul priveşte la el, să fie conştient că dezvăluie o taină a vieţii, că el însuşi nu reprezintă un scop în sine, ci doar un mijloc, un instrument, de aceea trebuie să coboare totdeauna pe un plan secundar, deoarece prin el vorbeşte ideea autorului". Pînă aci Topolski nu face decît să repete întocmai principiile teatrului naturalist francez, expuse de Zola în volumul *Le naturalisme au théâtre* (1881) şi aplicate consecvent în practica spectacolului de Antoine la Théâtre Libre, pe care îl înfiinţează în 1887. Este interesant că romancierul pune în seama personajului unele idei de natură mai generală care contrazic afirmaţiile precedente. Topolski e convins la un moment dat că teatrul este „un altar, iar reprezentaţiile nişte ceremonii sfinte în cinstea divinităţii", că arta este o lume existentă în afara cotidianului plat, destinată unui cerc îngust de iniţiaţi. Susţinerile de acest fel aparţineau simboliştilor francezi şi erau profesate la Théâtre d'Art, organizat în 1891 de Paul Fort, şi, începînd din 1893, continuate de Théâtre de l'Oeuvre sub conducerea lui Lugné-Poë. Această fisură în structura ideologică a lui Topolski arată o recepţie nu prea clară din partea autorului a discuţiilor îndelungate purtate în Franţa între naturalişti şi simbolişti în problema artei teatrale, discuţii răsfrînte cu destulă conştiinciozitate în periodicele poloneze.[1] Cum să ajungă la teatrul pe care îl doreşte, Topolski nu ştie, simte doar că ar putea să-l realizeze. Este suficient să i se spună că un astfel de teatru a fost înfăptuit la Paris de un colectiv de entuziaşti în frunte cu Antoine, ca să-şi piardă tot elanul.

[1] Vezi, de pildă, corespondenţa Gabrielei Zapolska publicată în *Kurier Codzienny*, 1890, nr. 173, 1893, nr. 327, 331, 334 ; 1895, nr. 87, 88, 89, 90 şi *Przegląd Tygodniowy*, 1892, nr. 47.

Un alt actor, Pieś, are reputaţia unui veşnic căutător de adevăruri, la care însă renunţă prea lesne pentru a fi luat în serios. Concluziile sale, cîteodată pertinente, nu influenţează pe nimeni, nu au consecinţe practice nici chiar asupra lui. Nu depăşesc cadrul unei conversaţii întîmplătoare. Astfel, la un moment dat, Pieś susţine că arta trebuie să se inspire din realitate şi să exprime viaţa, iar actorii trebuie să-şi dedice oamenilor talentul, energia şi sentimentele, să ajute în prezent generaţiile care vor veni. Ideea, preţioasă, nu are însă nici un ecou, deoarece toţi îşi amintesc indiferenţa absolută a actorului şi liniştea sa olimpiană faţă de tot ce se întîmplă în jur, manifestate pînă nu de mult. Şi Topolski şi Pieś, deşi mai păstrează unele ţeluri nu prea desluşite în legătură cu arta, sînt, de fapt, nişte rataţi. În comportarea lor şi a altora nu se ştie niciodată unde încetează jocul şi unde începe trăirea adevărată. Teatralismul scenei se exteriorizează *volens-nolens* şi în afara scenei, în viaţa de zi cu zi. Convenienţele etice nu mai prezintă nici o însemnătate pentru nici unul dintre ei. Toţi îşi îndrumă viaţa după dictonul odios „scopul scuză mijloacele". Topolski îi propune fără nici o reticenţă Jankăi să se vîndă lui Kotlicki, pentru ca el să-şi poată înfiinţa teatrul visat, negîndind nici o clipă că aspiraţiile lui pierd calitatea de ideal, prin calea inechitabilă de realizare, iar lui Pieś nu-i trece prin minte să încerce o rezistenţă, să schiţeze o acţiune, pentru a primeni aerul morbid în care trăiesc cu toţii. Mulţi dintre ei nu mai au ce pierde şi, aidoma cinicilor din creaţia lui M. Gorki[1], afişează un libertinism moral care îl determină pe autor să califice această lume drept un „sol mlăştinos", unde virtuţile se ofilesc şi caracterele se alterează, dacă nu au un suport ideologic solid.

În acest mediu al culiselor, în care triumfă ambiţiile mărunte şi răzbunările joase, erotismul frivol şi cabotinismul cras, excepţiile sînt aproape cu neputinţă. Cuplul Cabiński înşală cît poate şi pe cine poate, pozînd ipocrit şi comic într-un menaj fericit. Doar bătrîna şi înţeleapta dădacă ce îngrijeşte copiii aproape părăsiţi, asistă la scene intime cu adevărat groteşti între cei doi soţi, care îşi aruncă pătimaş în faţă tot ce gîndesc unul despre altul. Şi aceste gratulaţii conjugale nu sînt de loc agreabile. Sowińska, din răzbunare pentru unicul fiu care s-a împuşcat din cauza unei actriţe, grăbeşte cît poate căderea tinerelor care se angajează în teatru. Ea o sfătuieşte pe Janka să-l cinstească pe dirijorul Halt, pentru a se asigura de protecţia lui, ştiind bine cum va fi interpretat gestul. Cînd aceasta îi reproşează furioasă josnicia, Sowińska o tratează drept naivă şi îi prevesteşte un viitor sumbru. E o maestră a colportajului. Kotlicki e convins că orice împotrivire faţă de influenţa nefastă a realităţii actoriceşti viciate este zadarnică, de aceea îi îndeamnă pe ceilalţi să se înfrupte cît pot la ospăţul plăcerilor pe care le oferă viaţa, el

[1] Cf. M. Novicov, *Tipul „cinicului" în creaţia lui Gorki*, în *Romanoslavica*, Bucureşti, 1958, vol. III, pp. 83—92.

însuşi procedînd în consecinţă. Frumosul Władek nu manifestă decît o singură înclinaţie : crîşma, banii şi femeile, acestea din urmă cît mai puţin inteligente, pentru că sînt mai comode. Mimi şi Kaczkowska se insultă cu brutalitate pentru ovaţiile şi buchetele pe care le aruncă un public dornic de efectele ieftine ale melodramei, ca după cîtva timp să se arate drept cele mai bune prietene. Aşadar, nicăieri nici o preocupare cu adevărat serioasă, pretutindeni calambururi şi cabale de multe ori licenţioase, care, chiar dacă nu pornesc totdeauna din ură, au totuşi urmări identice. În aceste condiţii ale teatrului burghez cedează pînă şi obstinaţia voluntară a Jankăi Orłowska. Topolski şi Pieś, Cabiński şi Sowińska, Władek şi Kotlicki etc. evoluează inexorabil pe drumuri diferite fie spre filozofia negativistă a indiferenţei senile faţă de viaţă, proprie bătrînului pescar din *Comedianta*, care o îndeamnă pe Janka să nu-şi dorească nimic, să nu se îngrijească de nimic, să nu tindă spre nimic în afară de linişte, căci liniştea constituie adevărata fericire, fie spre o pasivitate cu rădăcini mistice à la Witowski, fie, în sfîrşit, şi aceasta este perspectiva cea mai întunecată, spre pierderea oricărui simţ al demnităţii umane.

Dezamăgirile încercate nu rareori de Reymont i-au presărat viaţa cu momente de adîncă descurajare în timpul cărora scriitorul, meditînd retrospectiv asupra zbuciumului său, constata pesimist zădărnicia eforturilor cheltuite. Perioadele acestea de restrişte transpar pregnant în creaţia sa, explicînd în bună măsură numărul

apreciabil de intelectuali înfrînţi în lupta cu viaţa. Dar Reymont, în opera lui mare, nu este un învins. Slăbiciunea sa este trecătoare ; o nădejde nelămurită ideologic stăruie permanent ca un fundal stimulator, hrănindu-i încrederea într-o lume mai bună. Deşi nu întrezăreşte contururile acestei lumi, tînjeşte după ea, presimţind că se va înfăptui odată. Speranţele lui aveau să fie realizate într-o altă societate, cea socialistă. Încrederea îi generează hotărîrea de a nu se lăsa îngenuncheat de vitregia socială. Gustul amar pe care îl lasă cititorului înfrîngerea unor intelectuali, ca Janka Orłowska, se şterge repede sub jetul de lumină ce irumpe din exemplul unor inadaptabili, precum dramaturgul Głogowski din *Comedianta-Frămîntări*, ori pictorul Buczek din *Visătorul*. Unicul ţel spre care se comsumă eforturile lui Głogowski — personaj în care sînt evidente unele elemente din biografia autorului — este literatura. Nici un sacrificiu nu i se pare prea mare pentru a-şi îndeplini acest ideal prestigios. Cînd Janka îl întreabă o dată dacă va înceta să scrie în cazul cînd piesa *Ţăranii* îi va fi fluierată, el îi răspunde hotărît : „— Nu, dar voi dispare cîteva luni şi voi scrie alta. Voi scrie a doua, a treia piesă, pînă cînd voi crea una foarte bună. Trebuie ! [...] De-aş muri, dar tot o voi scrie ! Sînt gata să mă angajez în teatru, ca să-l cunosc şi să-l înţeleg mai bine. Crezi că aş putea să nu mai scriu ? Poţi să turbezi, să ucizi, să mori, dar nu să nu mai scrii ? Eu unul n-aş putea să fac asta ! Pentru ce aş mai trăi atunci ?“ Este ceva din

dîrzenia inițială a Jankăi, dar o dîrzenie fanatică ce nu se va pleca în fața loviturilor. Căci dramaturgul e convins că trebuie să învingă. Împotriva incompetenței criticii teatrale și a superficialității unui public capricios va lupta cu talentul său viguros. Piesele sale sînt inspirate din viața reală, pe care o oglindesc, dezvăluindu-i adevărurile cu francheţe. Teatrul nou trebuia fundat pe alte opere decît pe ale clasicilor. Pentru Głogowski, Schiller este doar un ecou al enciclopediștilor și al revoluției franceze, Goethe nu este decît *Faust*, iar acesta chiar dacă întrupează „tipul ideal al omului" este doar un experimentator. Byron este un răzvrătit individualist care a pălmuit Anglia cu capodopere, iar Shelley un poet al elementelor, nu al oamenilor. Îi prețuiește doar pe Shakespeare, în care vede întregul univers ce poate fi meditat, dar nu și înțeles, și pe Ibsen care prevestește apariția unui mare talent. Noile opere menite să inoveze dramaturgia nu sînt nici elucubrațiile concupiscente ale Stabrowskăi, pe care o osîndește fără rezerve. Teatrul modern are nevoie de creații care să reflecte realist și în profunzime oamenii. Și Głogowski își păstrează pînă la sfîrșit acest ideal. Răzvrătirea lui, izvorîtă din repulsia pentru mediocritatea sufocantă a vieții, crește în intensitate, alimentîndu-i tăria de a lupta. Sincer îndurerat de căderea Jankăi în mocirla lipicioasă a filistinismului burghez, nu acceptă nici un fel de compromis și luptă neabătut mai departe. Perspectiva dezvoltării lui este antrenantă.

Un caracter linear, asemenea lui Głogowski, este și cel al pictorului Buczek. Aceleași condiții mizere îi determină protestul și idealul. Supraveghetor la căile ferate, Buczek este remarcat de un cunoscător care îi facilitează o bursă la Paris pentru a-și cultiva talentul. Visul lui Buczek capătă astfel o confirmare în planul realității. Deși știe că drumul consacrării este presărat cu victime, o voință de neînfrînt îl mînă înainte spre împlinirea aspirațiilor lui. La observațiile răutăcioase ale lui Pełka răspunde că știe ce îl așteaptă, dar va trebui să-și ajungă scopul: „— Nimeni nu va avea de suferit dacă mă va lua dracu. Prefer să mor prin artă, decît să trăiesc în rate [...]. Nu voi plînge după cei ce au căzut, pe mine mă interesează numai cei rămași în viață. Știu ce vreau și mai știu că tot ce-mi trebuie mie va trebui să smulg cu ghearele și voi smulge!" Cînd Pełka, din invidie, se arată prea scrupulos, spunînd că el n-ar fi primit banii pe degeaba, Buczek îi destăinuie dezinvolt că „[...] banul nu este idolul în fața căruia să cadă în genunchi și să aștepte cu umilință ceasul milostivirii lui. Să-l divinizeze, să i se închine [...] și să se înece cu el odioasa hoardă capitalistă, deoarece rubla valorează doar atît cît poate să capete pentru ea și nimic mai mult". Așadar banul nu reprezintă decît o posibilitate de a doua mînă, ca să-ți procuri cele necesare traiului. Ajuns la Paris, Buczek studiază cu sîrg pentru a-și îmbogăți cunoștințele și a-și perfecționa meșteșugul. Venirea lui Pełka îl află trăind mo-

dest, dar muncind intens, neclintit în hotărîrea de a se afirma.

Şi tot cu o izbîndă se încheie şi zbaterea lui Franek şi Lili din nuvelele cu aceleaşi titluri. Amîndoi trăiesc în mediul viciat al culiselor, Franek — slugă a tuturor, Lili — artistă. Amîndoi sînt aproape inculţi. Ei nu sînt nişte intelectuali decît în perspectiva timpului. Franek, angajat în cele din urmă ca *factotum* în locuinţa unei artiste care o duce într-un dezmăţ orgiac, însufleţit de chemarea talentului, reuşeşte după chinuri îndelungate să dramatizeze romanul *Ulana* de J. Ig. Kraszewski (1812—1877). Piesa îi este furată, dar Franek, cu toată durerea adîncă, o va scrie din nou. Lili renunţă să se căsătorească cu nobilul Zakrzewski, care fugise de acasă pentru ea. Cunoscînd îndărătnicia prejudecăţilor exclusiviste ale clasei din care provenea iubitul ei, Lili îşi sacrifică dragostea pentru fericirea lui Zakrzewski. În purtarea tinerei artiste răzbate o caldă notă de încredere în om. Pînă şi în noroi lucesc mărgăritarele unor sentimente profund omeneşti care trebuiesc valorificate.

Toţi aceşti inadaptabili, a căror luptă împlineşte semnificaţii optimiste, trăiesc într-o „epocă de restrişte" [1], cînd după un avînt al progresului, clasele exploatatoare ajunse la conducere instaurează o reacţiune socială care generează împotrivirea intelectualilor cu idei avansate. Chiar

[1] Cf. A. V. Lunacearski, *Despre literatură*, Bucureşti, 1960, p. 574.

dacă protestul lor rămîne victorios, în sensul că nu şi-au întinat idealurile prin concesii şi nici nu au renunţat la ele, conflictul cu realitatea nedreaptă continuă să dăinuie atîta vreme cît există orînduirea respectivă.

În ipostazele luminoase de intelectuali nonconformişti transpare cu limpezime personalitatea robustă a celui care le-a creat. Reymont, ca şi Głogowski, nu s-a lăsat doborît de vitregia condiţiilor de viaţă, mai ales în perioada adolescenţei, a biruit piedicile care îi stăteau în cale şi a lăsat în urmă o operă monumentală, a cărei perenitate înfruntă temerar timpul. Limitele de concepţie care se identifică în principiu cu cele ale curentului poporanist, ori alunecările mistice, sînt eclipsate de realismul puternic care îi caracterizează opera. Adevărata măsură a valorii lui Reymont o aflăm în măiestria lui artistică. Reymont ideologul, este dominat de creatorul Reymont.

III NUVELA ŞI ROMANUL URBEI INDUSTRIALE

Reymont a rămas credincios toată viaţa principiilor fundamentale ale ideologiei poporaniste. Exceptînd perioadele în care a alunecat spre un idealism de factură religioasă, literatura reymontiană, imensă ca întindere, se înscrie între graniţele acestui curent. Pînă şi în divertismentele concepute sub influenţa „revelaţiei" mistice, precum *Vampirul*, străbat elemente dispersate ale concepţiei lui ludomane. Faţă de ciocnirile sociale şi de violarea normelor morale determinate de avansarea economiei pe făgaşele capitalului, scriitorii vremii care se lăsaseră prinşi în mrejele „prosperităţii generale" trîmbiţate de burghezia pozitivistă manifestă un sentiment firesc de reacţie. Împotrivirea lor, exteriorizată iniţial doar printr-o deconcertanţă ideologică, este canalizată şi fundamentată teoretic de articolele programatice ale hebdomadarului *Głos* în sensul poporanist. Deoarece contradicţiile capitalismului apar mai flagrant la oraşe, unde dezvoltarea industrială generase creşterea corespunzătoare a tinerei clase proletare care îşi revendica impetuos dreptul la existenţă, fostul ideal pozitivist — urbea industrială — începe să fie

considerat drept un focar de infecţie ce ameninţa să contamineze toate mediile sociale. Apare astfel o literatură antiurbanistă care, în zugrăvirea vieţii citadine, întrebuinţează aproape exclusiv culoarea neagră, destrămînd aureola idilică a oraşului burghez descrisă de Kosiakiewicz în romanul *Bumbacul*, de pildă.

Scriitorii poporaniști, şi printre ei şi Reymont, arborînd antiurbanismul, promovau implicit anticapitalismul. Poziţia lor era însă contradictorie : deşi se pronunţau împotriva capitalismului orăşenesc, prin formele economice pe care le preconizau, îi încurajau dezvoltarea în mediul rural. Concepţiile lui Reymont s-au cristalizat, cum s-a afirmat deja, sub auspiciile periodicului *Głos*. Una din ideile dominante în creaţia sa, a fost aceea potrivit căreia oraşul constituie o junglă unde calităţile omeneşti dispar treptat într-o luptă necenzurată etic, în vederea îmbogăţirii cu orice preţ. Nuvelele *Fiu de nobili*, *Într-o zi*, *Faţă în faţă*, *Cimitirul* şi îndeosebi romanul *Pămîntul făgăduinţii* demonstrează ilustrativ aversiunea lui Reymont faţă de consecinţele civilizaţiei capitaliste. În acest roman cu certe finalităţi antipozitiviste, scriitorul îşi localizează atenţia asupra centrului industriei textile poloneze, Łódź. Observaţia este lucidă şi detaşată, naraţia se desfăşoară la modul obiectiv, autorul apăsînd în primul rînd asupra totalei lipse de scrupul ce caracterizează conduita cotidiană a potentaţilor milionari.

Regii bumbacului, Herman Bucholc şi Szaja Mendelsohn, secondaţi de Müller, Zucker, Endelman, Grünspan, Grosglück etc., sînt nişte robi umili ai aurului. Legăturile de afaceri dintre ei alcătuiesc o reţea complicată de relaţii financiare în care naivul rămas onest se pierde inexorabil. Unica lor preocupare sînt afacerile, singurul lor ţel este să cîştige bani, cît mai mulţi bani, indiferent prin ce mijloace, fiindcă etica este o marfă care nu are căutare pe piaţa comercială din Łódź. În această lume în care domnesc „înşelătoriile, falimentele dubioase şi tot felul de mîrşăvii" nici o posibilitate de a ieşi dintr-un impas nu este de dispreţuit. Dimpotrivă. Pretutindeni în localurile publice sînt proslăviţi cei care s-au priceput să iasă cu cîştiguri fabuloase din situaţii financiare dificile. Cei mai puţin abili ori cu mai puţin noroc sînt ironizaţi şi judecaţi aspru pentru eşecul în afaceri ; ei sînt pierduţi pentru protipendada banului, li se refuză creditul şi încrederea. În schimb, cel cu „mînă bună" poate să dea azi faliment şi să plătească doar douăzeci şi cinci la sută, iar mîine aceiaşi inşi pe care îi furase îi vor acorda sume şi mai mari, deoarece îşi vor recupera pierderile pe seama altora, dînd faliment la rîndul lor şi plătind un procent şi mai mic, de cincisprezece la sută. Posesia milioanelor îi duce la răsturnarea convenienţelor sociale. Omul nu mai valorează ca atare, ci doar ca reprezentant al unei sume de bani. În salonul de primire al Endelmanowei, cînd Bernard îi prezintă lui Borowiecki — figura centrală a romanului — pe

tinerele din societatea înaltă, îi spune că Mada Müller este „un milion rotund", Fela „o sută de mii de ruble, capricii pentru două sute şi minte de două parale", iar o alta reprezintă „două sute de mii în mărfuri sortate sau în poliţe nesigure". Numărul milioanelor este direct proporţional cu drepturile pe care le asigură posesorilor faţă de ceilalţi oameni. Szaja Mendelsohn, datorită autorităţii sale financiare, îşi poate permite să se poarte cum vrea. Îi spune fiicei sale atinse de morbul plictisului să-şi aleagă alţi companioni cu care să-şi petreacă vremea, iar pe cei actuali să-i dea pur şi simplu afară, dacă nu-i fac nici o plăcere. Unui funcţionar din fabrica lui îi va micşora salariul doar pentru că într-o seară fusese deranjat de muzica ce se auzea în casa acestuia, ceea ce însemna că are prea mulţi bani. La fel face reumaticul Bucholc care, în unele privinţe exterioare, aduce aminte de Jêrome din *Munca* lui Zola. Pe doctor îl sîcîie nemilos ca pe o slugă, fiindcă îl plăteşte, iar lui Borowiecki îi spune în faţă că polonezii sînt nişte donquijoţi care nu sînt capabili decît de revoluţii. Reymont îl caracterizează plastic în cîteva cuvinte : „Era aidoma unui idol care, aşezat în mijlocul templului său pe milioane şi puternic prin ele, sfida totul, îşi bătea joc de slăbiciuni şi ironiza orice simţăminte, dispreţuind însăşi umanitatea neelevată pe piedestalul milioanelor".

Deşi se duşmănesc de moarte unul pe altul, în situaţiile cînd interesele o revendică, asemenea indivizi alcătuiesc clici oligarhice, împotriva cărora este cu neputinţă să lupţi de unul singur.

Szaja Mendelsohn, Grosglück şi Zucker se coalizează pentru a-l distruge pe Borowiecki, a cărui fabrică le-ar fi provocat pierderi însemnate, prin calitatea superioară şi preţul scăzut al produselor. Şi Borowiecki ar fi fost înghiţit, dacă nu s-ar fi căsătorit cu „milionul rotund" al fiicei lui Müller. Aşadar totul este dictat de etica banului. Căsătoriile se încheie din calcul, ca nişte afaceri, fără a se avea în vedere sentimentele reciproce ale celor interesaţi. Grünspan, deşi îşi făgăduise fiica reprezentantului unei firme solide, din Skierniewice, o căsătoreşte pe Mela cu Moryc Welt, deoarece acesta promitea un viitor avantajos, iar Borowiecki renunţă la logodnica săracă pentru Mada, a cărei zestre îi asigură victoria în afaceri. Relaţiile familiale realizate astfel au ,desigur, acelaşi fundament. Cei care nu pot sau nu vor să-şi însuşească principiile impuse de magnaţii finanţelor sînt sortiţi pieirii, căci Łódźul este un codru populat de monştri sălbatici în care păşeşti doar dacă ai gheare puternice ca să sfîşii pe cei din jur, dacă nu vrei ca tu însuţi să fii sfîşiat.

Evident, pentru a putea trăi în astfel de condiţii nu sînt necesare cunoştinţe temeinice de ordin cultural. Este suficient să ştii să te descurci în afaceri. Cultura este o noţiune cu totul superfluă pentru aceşti oameni. Bancherul Grosglück nu ştie cine este Victor Hugo, crezîndu-l autorul romanului *Prin foc şi sabie*. E sincer uimit că nimfele dintr-un tablou sînt goale, iar îmbrăcămintea lor nu se vede nici măcar pe mal, de unde conchide semidoct şi ridicol că

pictorul trebuie să fie cineva lipsit de seriozitate. Szaja Mendelsohn este total insensibil la frumosul picturii, dar merge pînă la irascibilitate cînd e vorba de bani. Pe Endelmanowa nu o interesează că tabloul achiziţionat a pierdut mult prin lăcuire. Îi place ca totul să fie în ordine, să lucească şi să dea impresia noului, deci a avuţiei. La teatru nu se duc spre a-şi satisface o cerinţă intelectuală, pentru a admira arta, ci doar pentru a fi văzuţi. Aci este un punct de întîlnire, unde se etalează toalete şi averi în aur şi pietre preţioase, se aranjează întîlniri amoroase ori se pun la cale afaceri. Mulţi dintre ei dorm cu dezinvoltură tot timpul spectacolului. Snobismul acesta acut este împrumutat de la aristocraţie, a cărei strălucire reprezenta un miraj hipnotic pentru burghezia parvenită. Ca şi Endelmanowa, care îşi vrea casa împodobită cu tablouri lucitoare, Müller întreţine un palat imens mobilat cu lucruri noi, doar pentru a-şi demonstra musafirilor prosperitatea materială. În palat nu locuieşte nimeni. Atît palatul cît şi caii nu-i aduc nici un folos, dar îi ţine pentru că au şi ceilalţi. Şi aceeaşi nevoie de a poza în oameni de lume cu gusturi rafinate, civilizaţi, îl determină pe Grosglück şi pe cei asemenea lui să sacrifice bani pentru ca odraslele să înveţe să cînte la pian sau să vorbească limbi străine în saloane.

Dacă uneori se arată caritabili, o fac din interes, deoarece filantropia este la modă. Vechiul dicton aristocratic *„la noblesse oblige"* a fost înlocuit cu altul, potrivit burgheziei : „milioanele obligă", care îl înfurie pe Bucholc : „— E

un principiu prostesc şi nihilist. Ce-mi pasă mie că unii mor de foame, n-au decît să crape. Totdeauna trebuie să existe o parte din societate care să nu aibă nimic". Bucholc este convins că şi aşa are un merit destul de mare pentru că asigură hrana muncitorilor din întreprinderea sa, uitînd că propriile milioane sînt furate din truda acestora. Cînd Endelmanowa şi Trawińska îi cer lui Szaja Mendelsohn să dăruiască ceva pentru coloniile de copii, acesta le dă bani şi pînză pentru că a dat şi Bucholc, dar pretinde ca totul să se scrie la ziar. Umanitarismul lor este fals, negat de comportarea neomenească faţă de cei subordonaţi. Pomana pe care o aruncă celor nevoiaşi şi-o recuperează cu prisosinţă, impunînd restricţii odioase. Stăpînul fabricii din nuvela *Cimitirul* îi trimite pe muncitorii infirmi la cei din pricina cărora şi-a închis întreprinderea, iar Bucholc, Kessler şi ceilalţi se poartă inuman cu familiile celor omorîţi sau schilodiţi de maşini. Aproape că nici nu vor să audă de plata despăgubirilor la care aceştia au dreptul conform contractelor de muncă. Cruzimea lor merge pînă la a reduce şi cheltuielile sanitare pentru cei accidentaţi. Stanisław Mendelsohn îi recomandă medicului Wysocki să nu le dea reţete prea costisitoare, fiindcă se micşorează veniturile fabricii. Toate aceste trăsături încheagă caractere diforme etic, a căror monstruozitate vizează grotescul. Goana lor după aur aduce aminte de unele din romanele lui Upton Sinclair, *Aşa se fac dolarii*, de exemplu.

În această sferă „înaltă" a societăţii, în care negocierea demnităţii umane este la ordinea zilei, binefacerile milioanelor se abat şi asupra generaţiei care le va moşteni. Înainte de a-şi înlocui părinţii la conducerea întreprinderilor, sau înainte de a se căsători, fiii şi mai ales fiicele bancherilor şi industriaşilor, scutiţi deocamdată de obsesia mistuitoare a îmbogăţirii, îşi petrec timpul căutînd în fel şi chip să fugă de plictiseala care pune treptat stăpînire pe ei. Lipsiţi de o preocupare constantă care să-i învioreze, consumîndu-le energiile pentru realizarea vreunei idei, toţi aceşti monştri în devenire duc o viaţă care întîrzie să le ofere satisfacţia visată. De altfel nădejdile lor sînt prea indecise, prea lipsite de contururi, ca să poată fi înfăptuite. Vor totul şi în acelaşi timp nu vor nimic. Golul care le pustieşte sufletele îi împinge mereu să-şi caute lecuirea în afara lor. Toni ar vrea să fie decadentă, crezînd că aşa îşi va afla mulţumirea, iar Róża manifestă capricii năstrşnice, pe care cei dimprejur trebuie să i le îndeplinească cu promptitudine, deşi adesea sînt puşi în situaţii ridicole. La un moment dat se amuză să-l vadă pe tînărul Müller mergînd în patru labe şi imitînd, cu dexteritate de altfel, „graiul" porcin. Unii, precum junele pomenit, se complac în rolul unor bufoni cinici, iar alţii, ca Lucy, soţia lui Zucker, îşi găsesc alinarea într-o iubire adulterină. Originea apatiei lor o defineşte cu precizie Wysocki, unul dintre puţinele personaje pozitive ale romanului : „— Această trîndăvie provine din excesul de timp şi de bani ! Plictiseala

este o boală a bogaţilor. Tu, Mela, te plictiseşti, Róża se plictiseşte, Toni se plictiseşte, Fela se plictiseşte şi cu voi se plictisesc şi aceşti doi bolovani nesimţitori, iar în afară de voi jumătate din fiicele şi soţiile milionarilor se plictisesc. Vă plictiseşte totul pentru că voi puteţi să dispuneţi de tot ceea ce se poate cumpăra cu bani. Nu vă interesează nimic, vreţi doar să vă distraţi, dar cea mai nebunească distracţie se termină tot cu plictiseala".

Cei mai mulţi dintre ei îşi omoară vremea în orgii. Banii de care au nevoie pentru această viaţă de dezmăţ îi obţin cu uşurinţă, prin dărnicia unor părinţi foarte îngăduitori faţă de slăbiciunile odraslelor. Şampania gîlgîie din abundenţă, întunecînd şi mai mult conştiinţele. Victimele feminine care participă la aceste ospeţe sînt recrutate dintre muncitoare. Tinerele fete lipsite de apărare sînt ademenite prin ameninţări şi promisiuni de tot felul, faţă de care nu se pot împotrivi, căci ar fi imediat concediate. Aşa procedează îndobitocitul Kessler, care împreună cu Welt se duce în fabrică să aleagă prada, sortită să ajungă peste cîtva timp în stradă, în ghearele prostituţiei şi ale mizeriei. Răsplata pe care i-o administrează lui Kessler viaţa-i deşănţată, deşi înfiorătoare, este pe deplin meritată : în luptă cu muncitorul Malinowski care voia să-şi răzbune fiica batjocorită, este sfîrtecat o dată cu potrivnicul său de roata unui motor. Scena e brutală, cu secvenţe naturaliste. Viaţa şi sfîrşitul lui Kessler sînt similare cu soarta chefliului

Ferdynand din nuvela *Valul care se reîntoarce* de Bolesław Prus.

Lumea sumbră a afacerilor constituie o atracţie care ademeneşte pe mulţi să-şi încerce norocul. Oameni provenind din clase sociale diferite vin la oraş pentru a-şi face loc cu forţa la împărţirea prăzii. Intelectuali din cele mai diverse domenii de activitate se grăbesc aici spre a-şi pune în valoare cunoştinţele acumulate şi, implicit, pentru a se îmbogăţi dacă împrejurările îi ajută, ori pentru a-şi înmormînta visurile. Aristocraţi scăpătaţi îşi poartă strălucirea palidă şi onoarea titlurilor de odinioară ca pe o emblemă ce nu mai valorează nimic prin birourile somptuoase ale financiarilor, unde cerşesc, la modul nobil, evident, funcţii pentru care nu au nici cunoştinţele şi nici îndemînarea necesară. Filistini de pe treptele cele de mai jos îngroaşă rîndurile celor ahtiaţi după avere. La aceştia se adaugă ţăranii care, nemaiavînd ce pierde în satele luate în stăpînire de patima capitalului, se îndreaptă şi ei spre oraş, sperînd să găsească mai lesne de lucru.

Acest trist exod omenesc spre „pămîntul făgăduinţii", determinat la unii de trebuinţele stricte ale vieţii, la alţii de spiritul de aventură ori de dorinţa de parvenire, alimentează industria cu materialul uman de care are nevoie. Reţeaua afacerilor ia proporţii gigantice, producînd cîştiguri fabuloase, dar şi sărăcia corespunzătoare, fabricile se înmulţesc şi se perfecţionează cu repeziciune şi, în consecinţă, urbea burgheză se dezvoltă vertiginos pe temelii care sfidează

umanitatea. Într-o scrisoare trimisă la Paris prietenului său Jan Lenartowicz, Reymont își mărturisește astfel impresia puternică pe care i-a produs-o orașul Łódź, ales pentru a ilustra antiurbanismul epocii sale : „Pentru mine Łódź este o forță economică de-a dreptul mistică, [...] o forță care acaparează cercuri tot mai largi de oameni, care îl înghite pe țăran, îl rupe și îl îndepărtează de pămînt și tot așa face cu intelectualul [...] și muncitorul — este un stomac uriaș care digeră veșnic flămînd oameni și pămînturi, un stomac pentru care milionarul sau muncitorul nu sînt decît materialul de combustie obișnuit". [1]

Influența pe care o exercită mediul orășenesc asupra sufletelor curate care vin de la țară, indiferent dacă sînt intelectuali sau țărani, este distructivă. Ritmul tumultuos după care trebuie să-și potrivească viața liniștită pînă atunci și, mai ales, lupta pentru existență care îmbracă forme cu mult mai violente, fac din ei niște dezrădăcinați ce se ofilesc treptat. Janka Orłowska este adînc impresionată de pecetea aplicată nemilos de viață trecătorilor de pe stradă. Toți îi par slabi, încîrciți, dar cu ochii vicleni, pînditori. Unii dintre ei încearcă să se împotrivească destrămării care le alterează sufletele. Jan Juchnowski din *Fiu de nobili*, ca și *Jerzy* din *Față în față*,

[1] Scrisoarea — datată 5.IX.1896, Wolborka — a fost publicată de Irmina Śliwińska cu titlul *Wł. Reymont despre „Pămîntul făgăduinții"*, în *Ruch Literacki (Mișcarea literară)*, anul 8 (1933), nr. 7 (sept.), pp. 147—149.

se opune inițial tentațiilor unor companioni viciați. Fiul unui nobil sărăcit care-și păstra cu hotărîre principiile puritane despre onoarea neamului și demnitatea personală, Juchnowski, intră casier într-un magazin de galanterie. Cinstea nedezmințită și seriozitatea comportării îi cîștigă deplina încredere a proprietarului, care îl inițiază în tot ce vrea să întreprindă. Toți cei cu care lucrează fură ce pot și cît pot, risipindu-și agoniseala prin crîșme. Îndemnurile lor de a face la fel trezesc repulsie în sufletul virtuos al tînărului Jan. Cu vremea însă ambianța în care trăiește începe să-l influențeze mereu mai mult. Începe să se îmbrace luxos și să-și permită extravaganțe riscante pentru posibilitățile lui bănești. Flirturile nevinovate evoluează într-o dragoste pătimașă, pentru care nu numai că își irosește tot ce are, dar trebuie să și fure. Prin intermediul unui comisionar, Ryś, care îi facilitează îndeplinirea tuturor poftelor unei iubite nesățioase, Jan ajunge cu încetul să împărtășească ideile tovarășilor de petreceri. Transformarea aceasta se efectuează încet, dar inexorabil, conducîndu-l spre dezastru, deoarece victima nu se poate opri la timp, neștiind de unde să-și ia puterea spre a rezista. În cele din urmă, falsurile se descoperă și este condamnat la cîțiva ani de închisoare și plata sumelor delapidate. Eliberat, se răzbună, ucigîndu-l pe Ryś care îl adusese în această situație și se căsătorise cu iubita lui. La rîndul său, Jan este împușcat involuntar de propriul tată, care îl crede hoț, într-o noapte, cînd fiul se strecurase în casa pă-

rintească, urmărit de spectrul celui ucis. Nu tot așa se va întîmpla cu Jerzy care, dezgustat de viață, își regăsește optimismul în mijlocul naturii reconfortante.

Un proces similar de transformare sufletească, exclusiv finalul tragic, parcurge Karol Borowiecki din *Pămîntul făgăduinții*. Într-un medalion despre Reymont[1], J. Lorentowicz susținea că „Borowiecki a fost totdeauna o canalie notorie", fără să aibă în vedere că această afirmație contrazice concepțiile poporaniste ale autorului. Borowiecki vine și el dintr-un mediu necontaminat încă de imoralitatea orășenească. Chiar dacă în paginile romanului personajul evoluează de la început ca un *Lodzermensch* veritabil, el a trebuit să suporte în prealabil o transformare conceptuală corespunzătoare, pe care Reymont o atestă retrospectiv. Pe de altă parte, legătura dintre Borowiecki și logodnica pe care o părăsește pînă la urmă, Anka, datează de pe vremea cînd aceasta vedea în el întruchiparea unei conduite ideale în societate. Trăsăturile grefate ulterior pe caracterul eroului au sfîrșit prin a-l integra perfect modului de viață din Łódź. Este un motiv pentru care iubirea Ankăi va fi secătuită treptat de postura în care i se relevă noul Borowiecki, ducînd-o la renunțare.

În planul central al romanului autorul zugrăvește eforturile tinerilor conchistadori veniți la Łódź cu hotărîrea de a se înfrupta din avuțiile pe care le oferea propășirea industrială a orașului. Karol Borowiecki, și ca el Maks Baum, Moryc Welt ori Wilczek, deși de naționalități și provenințe sociale diferite, sînt identici prin scopul urmărit, pe care-l exprimă Moryc: „Toți am venit aici să facem afaceri și să cîștigăm bani mulți. Nici unul dintre noi nu se va stabili aici. Fiecare cîștigă cum știe și cum poate". Între ei nu există decît deosebiri de nuanță. În vreme ce Borowiecki și Baum mai păstrează cît de cît o superioritate morală, deși aparentă, Welt și Wilczek au renunțat de mult și la aceasta. Și Borowiecki și ceilalți sînt înarmați cu tot ce le trebuie pentru a se avînta într-o luptă în care legile cavalerismului sînt cu desăvîrșire necunoscute. Toți au cunoștințele profesionale necesare: Borowiecki, la început director al secției de imprimerie în întreprinderea lui Herman Bucholc, e inginer chimist specializat în ramura coloristicii, Moryc Welt absolvise o facultate de comerț, Maks Baum, fiul unui industriaș care se îndărătnicea să lucreze cu mijloace oneste și războaie manuale, e un textilist destoinic, iar Wilczek știe de toate și nimic, posedînd o dexteritate apreciabilă în a se descurca din cele mai grele situații și un simț remarcabil în a adulmeca afacerile care asigură profituri grase. Punctul de plecare al primilor trei este deci categoric avantajos în comparație cu cel al lui Wilczek. Datorită priceperii lor în meseria pe care o profesează se bucură de încrederea unanimă. Borowiecki este un ajutor prețios pentru Bucholc. Energia pe care o cheltuiește în fabrică mărește considerabil veniturile, de aceea proprietarul, ca

[1] Jean Lorentowicz, *Ladislas Reymont*, Varșovia (f. a.).

să-l reţină, intenţionează să-i mărească salariul. O propunere asemănătoare îi făcuse şi Müller. Perseverent şi cu putere de rezistenţă se dovedeşte şi Baum, iar Moryc este neîntrecut în a-şi face relaţii cu cei care l-ar putea ajuta la momentul potrivit.

Toate aceste trăsături pozitive pentru lumea în care trăiesc le aduc stima şi creditul de care au nevoie pentru a-şi realiza scopul. Toţi trei alcătuiesc o asociaţie cu intenţia de a construi o fabrică sub patronajul lui Borowiecki, care învestise cel mai mare capital. Wilczek, în schimb, se ocupă la început de tot felul de afaceri întunecate şi neînsemnate, pînă cînd, intuind planurile de dezvoltare ale fabricii lui Grünspan, cumpără la un preţ derizoriu lotul viran din vecinătate şi stoarce de la industriaş patruzeci de mii de ruble, care îi vor servi drept capital pentru loviturile viitoare. Pe nici unul nu-l interesează dacă mijloacele respective corespund cerinţelor etice. „Opinia publică, morala, cinstea! Cine se mai gîndeşte la toate acestea?" exclamă Wilczek. Toţi au părăsit de multă vreme sentimentalismele de acest gen. Toţi au sufletele crispate în goana după aur, sînt indiferenţi la suferinţa celor din jur şi calculaţi pînă şi în relaţiile cele mai intime. Cînd Horn, un tînăr indignat de mîrşăvia lui Bucholc, o sfătuieşte pe o femeie cu patru copii, al cărei soţ fusese zdrobit de o maşină, să acţioneze în judecată pe proprietarul care nu catadixea să-i plătească despăgubirile cuvenite, Borowiecki reacţionează prompt, ca unul ce se simţea obligat

să apere interesele stăpînului: „În fabrică nu ţi se cer examene de umanitate şi umanitarism, fabrica are nevoie de muşchii şi creierul dumitale şi numai pentru asta ţi se plăteşte [...]. Aici eşti o maşină, ca şi noi toţi, aşadar fă numai ce trebuie să faci. Aici nu e loc pentru înduioşare". Pe Anka o ceartă că a adus acasă un muncitor accidentat care prefera să moară decît să fie dus la spital. Ironizează apoi cu cinism bucuria acesteia cînd o delegaţie de muncitori vine să-i mulţumească pentru compasiunea pe care o manifestă faţă de necazurile lor.

Dilema în care se află cînd trebuie să aleagă între Anka şi ruină, pe de o parte, şi Mada Müller şi avere, pe de alta, Borowiecki o rezolvă ca un adevărat *Lodzermensch*: renunţă fără prea multe scrupule la cea dintîi, deşi îi cheltuise toată zestrea la construcţia fabricii, şi se căsătoreşte cu Mada, al cărei milion îl reabilitează băneşte după pagubele suferite în urma incendiului. Procedează astfel pentru că „deşi iubea cinstea, deoarece era mai frumoasă, şi o diviniza dacă îi aducea profituri mai mari, răul îşi avea şi el însemnătatea lui, mai ales atunci cînd era absolut necesar şi merita să fie făcut".

Din acelaşi aluat este alcătuit şi Moryc Welt, care merge însă şi mai departe. El nu mai are nimic sfînt. Se miră de naivitatea lui Borowiecki, care îi împărtăşeşte secretul unor operaţiuni financiare ce i-ar fi adus milioane şi îi propune să participe cu Maks la cheltuielile necesare şi la cîştig. Cînd acesta îi spune că o face din prietenie, Moryc îl asigură, ipocrit, că şi el ar fi

procedat la fel. Dacă intră în joc perspectiva unor cîştiguri mari, îşi trădează propriii asociaţi, trecînd de partea duşmanilor acestora. Grosglück, care îl împrumutase cu bani, îl lasă să facă ce vrea cu ei, dacă consimte să-l dărîme pe Borowiecki. Moryc se învoieşte fără să se gîndească prea mult şi provoacă incendiul, cînd „prietenul" îi era plecat la Berlin, pentru a satisface capriciile amoroase ale Zuckerowei, trimisă acolo de familie să nască. Tot el îşi tîrguieşte cu sînge rece viitoarea soţie, pe Melania Grünspan, deşi ştie că aceasta iubeşte pe altcineva.

Baum îl condamnă pe tatăl său care îl ajutase cu bani pe Trawiński, aflat în pragul falimentului, iar Wilczek se socoate el cel înşelat de Grünspan şi jură să se răzbune, cu toate că din vînzarea lotului cîştigase enorm. Lăcomia bolnăvicioasă îi face pe asemenea indivizi să îndrăgească jungla ce i-a fermecat cu strălucirea aurului. Reymont caracterizează ataşamentul lor faţă de oraş prin Wilczek, care „iubea acest «pămînt al făgăduinţii» precum iubeşte animalul bungetul sălbatic al codrului plin de pradă. Diviniza acest «pămînt al făgăduinţii» prin care curgea un rîu de aur şi sînge, îl dorea cu sete, întindea spre el mîini lacome şi striga cu glasul victoriei, al foamei : Eşti al meu ! Al meu ! Adesea simţea că l-a înhăţat pentru totdeauna şi că nu va da drumul prăzii, pînă cînd nu va suge tot aurul".

Uzînd de orice fel de mijloace, convertindu-şi normele morale în sensul intereselor financiare şi renunţînd cu cinism la satisfacţiile afective,

Borowiecki şi Baum, Welt şi Wilczek îşi realizează visurile de îmbogăţire. Toţi au din belşug ceea ce şi-au dorit cu patimă : milioanele. Sînt oare mulţumiţi ? Îşi vor stăvili în sfîrşit această goană spasmodică ? Unii, ca Welt şi Wilczek, cărora luciul aurului le întunecă vederea, se simt în elementul lor şi evoluează mai departe în această direcţie. Alţii, dimpotrivă. Borowiecki, care cu ajutorul banilor speră să-şi asigure libertatea de acţiune, o dată ajuns la capătul sforţărilor, se convinge de justeţea celor exprimate cîndva de paradoxalul Kurowski : libertatea, pe care nu o au nici miliardarii, este privilegiul celor săraci ; omul care posedă o rublă devine *volens-nolens* robul ei. Timp de patru ani, după ce se căsătorise cu Mada Müller, Borowiecki muncise din răsputeri : se scula la şase dimineaţa şi se culca la miezul nopţii. Nu ieşea nicăieri, nu-şi trăia viaţa şi nu-şi cheltuia milioanele. Era obsedat de un singur gînd : să se agite mereu, absorbit de vîrtejul cîştigului. Fabrica îl încolăcise ca un polip cu mii de braţe şi îi sugea fără încetare toate gîndurile, tot timpul şi toată capacitatea de muncă, epuizîndu-l. Acum, cînd avea fabrica lui şi o dată cu ea banii şi relaţiile care îl situau printre puternicii zilei, îşi constată amar zădărnicia sacrificiilor făcute. Abia acum Borowiecki înţelege, în spiritul convingerilor autorului, primejdia pe care o reprezenta urbea industrială : „Pentru acest «pămînt al făgăduinţii» erau secătuite bogăţiile pămîntului şi apele rîurilor, pentru acest polip se pustiau satele, dispăreau pădurile şi se năşteau oamenii, iar el ab-

sorbea totul, zdrobind în maxilarele-i puternice oameni şi lucruri, cer şi pămînt, ca să dea în schimb unei minorităţi infime milioane nefolositoare şi întregii colectivităţi foame şi istovire".[1] Raţionamentul personajului avansează spre un umanitarism de manieră tolstoiană. Deoarece el însuşi îşi distrusese fericirea, trebuie să se străduiască să o creeze pentru alţii. Este ceva din obiectivele pe care le urmărea Nehliudov din romanul *Învierea*.

În această mlaştină orăşenească populată de industriaşi, parveniţi şi afacerişti de tot felul apar sporadic ostroave sănătoase, care sfidează eroic ororile înstăpînite o dată cu dezvoltarea capitalistă. Ameninţate din clipă în clipă să fie năpădite de mentalitatea burgheză, personaje ca Trawińska, Anka, Horn, Wysocki, Myszkowski ş.a. — deşi estompate într-un plan secundar, autorul intenţionînd să reliefeze în primă atenţie stigmatul hidos al oraşului industrializat — continuă să lupte în diverse moduri contra influenţei pernicioase a mediului înconjurător. Împotrivirea lor nu izvorăşte dintr-un conflict de natură intelectuală şi nici dintr-un ideal căruia să i se dedice. Toţi sînt nişte inşi oneşti care vor să rămînă ca atare, nutrind o repulsie violentă faţă de josnicia ce domneşte în lumea afacerilor. Nina Trawińska se izolează într-o viaţă redusă spaţial, trăind mai mult solitară în palatul ei, în-

[1] Cf. J. Litwin, *În sfera moralităţii „Pămîntului făgăduinţii" (W kręgu moralności „Ziemi obiecanej")*, *Wieś*, nr. 7, 15 febr. 1948.

conjurată de opere de artă valoroase. Pentru ea conduita demnă reprezintă principiul suprem, de aceea, cînd soţul îi spune că „fără etică se poate trăi, dar fără bani nu", reacţionează cu hotărîre, cerîndu-i să nu facă nimic rău şi inechitabil, căci nu l-ar mai putea iubi. Ea o sfătuieşte la o serată pe Anka, logodnica lui Borowiecki, care abia venise de la ţară radiind încă întreaga prospeţime a cîmpurilor, să nu-şi exteriorizeze cu atîta sinceritate simţămintele, deoarece majoritatea invitaţilor nu sînt oameni, ci doar „[...] fabricanţi, capitalişti, specialişti în diferite sectoare industriale: oameni care trăiesc numai pentru afaceri şi bani. Pentru ei, noţiuni ca dragoste, suflet, frumos, bine etc. sînt nişte poliţe fără acoperire". Horn şi Myszkowski vor să evadeze dintre cei care îşi irosesc viaţa, devenind nişte „vite de povară" pentru a strînge bani. Horn refuză să preia afacerile tatălui său şi nu-i permite lui Bucholc să-l jignească, iar Myszkowski îşi îndeamnă prietenii să nu se lase prinşi în capcana maşinilor care poartă toată vina pentru impasul în care a ajuns societatea. Tot aşa crede şi bătrînul Baum, care refuză, hotărît, să introducă maşini perfecţionate în fabrica sa, preferînd să se ruineze treptat. În cele din urmă, Myszkowski pleacă în Australia pentru că, spune el, se înăbuşe în „civilizaţia fabricilor".

Şi Trawińska şi Myszkowski cred că îşi vor salva demnitatea ameninţată printr-o pasivitate

mai mult sau mai puţin individualistă. Nici unul dintre ei nu încearcă să acţioneze asupra mediului şi să-l transforme în sensul preceptelor pe care le promovează. Pentru asta le lipseşte o înţelegere închegată a raporturilor sociale. Gesturi firave, în acest sens, schiţează medicul Wysocki. Acesta are unele convingeri care, deşi cu multe cruditătţi, converg spre o unitate de sistem. Explică şi condamnă plictisul bogaţilor prin lipsa unei ocupaţii permanente. Faţă de Trawiński, care pretindea că personalităţile împing lumea înainte, fără ele domnind elementele stihinice, Wysocki reprezintă un progres. După el, geniile sînt nişte „[...] instrumente inconştiente, prin care se exprimă rasa, poporul sau naţiunea cărora le aparţin. Mărimea lor este în funcţie de mediul din care au ieşit. Geniile sînt nişte oglinzi concave menite să răsfrîngă toate visurile, dorinţele şi frămîntările poporului lor". În înţelegerea lui Wysocki autorul a strecurat fără prea mult discernămînt ecouri din părerile despre rolul personalităţii în societate vehiculate frecvent în timpul său. Se întrevăd, de exemplu, elemente din determinismul social al lui Taine. Wysocki este un pozitivist întîrziat. Ajutorul pe care îl acordă dezinteresat ţăranului schilod întîlnit pe cîmp, conştiinciozitatea profesională faţă de salariaţii din întreprinderea lui Mendelsohn, ori intervenţia pentru primirea ruinatului dar mîndrului Jaskólski într-o slujbă oarecare ş.a. mărturisesc o aplecare sinceră către lumea celor năpăstuiţi, dar umanitarismul lui nu poate rezolva mizeria muncitorilor, pentru stîrpirea căreia trebuiau înlocuite fundamentele sociale.

Tabloul iadului orăşenesc este completat de autorul *Ţăranilor* prin descripţia mediului proletarilor, asupra cărora se răsfrîngeau direct „binefacerile" civilizaţiei urbaniste. Viaţa muncitorilor este descrisă periferic în opera lui Reymont, care nu a intuit rolul uriaş rezervat de istorie acestei clase şi, în consecinţă, şi-a legat nădejdile de ţărănime. Acest neajuns a fost remarcat de periodicul socialist *Naprzód (Înainte)* o dată cu apariţia în volum a romanului *Pămîntul făgăduinţii*. În urma observaţiilor critice judicioase, Reymont a vrut să continue cu o lucrare — neterminată[1] — *După pîine (Za chlebem)*, în care să descrie evoluţia unei familii de ţărani care îşi vinde pămîntul şi vine la Łódź în căutare de lucru. Imaginea sărăciei în care trăiesc muncitorii se încheagă astfel din fragmentele menite să releve cinismul businessmanilor şi pericolul maşinist. Toţi lucrează în condiţii inumane, care le periclitează sănătatea. Au feţe bolnăvicioase, istovite de trudă şi subalimentaţie. Epuizaţi, sînt, evident, o pradă lesnicioasă pentru monştrii pe care îi slujesc. Numărul celor schilodiţi sau ucişi şi al familiilor rămase pe drumuri este mare. Scriitorul evidenţiază îndeosebi acest aspect al suferinţei celor vînduţi ca roboţi în fabrici. Zola, în romanul *Munca*, reliefa schilodirea intelectuală a muncitorului, Reymont apasă, în schimb,

[1] Cf. nota editorilor de la sfîrşitul vol. II al romanului *Pămîntul făgăduinţii*, Varşovia, 1950, p. 408.

asupra celei fizice. Ori de cîte ori întreprinde o descriere a procesului muncii, vede prin excelenţă urmările funeste ale existenţei maşinilor. Zola făcea o apologie a muncii, definind-o printr-unul dintre eroii săi, Jordan, drept o „raţiune socială". Reymont nu-i vede măreţia şi o consideră mai mult ca un mijloc de îmbogăţire, vrăjmaş omului. Muncitorii lui Zola, precum Bonnaire şi Morfain, sînt adevăraţii creatori ai avuţiei sociale, crescînd pînă la proporţiile simbolului, ai lui Reymont reprezintă mai mult nişte victime ale maşinismului. Chiar din primele capitole ale romanului *Pămîntul făgăduinţii* aflăm soarta deznădăjduită a unei femei rămase cu o droaie de copii după moartea bărbatului, în întreprinderea lui Bucholc. Altă dată autorul zugrăveşte episodul impresionant al unui muncitor strivit de maşina la care lucra. Scena este asemănătoare cu aceea descrisă de B. Prus în nuvela *Valul care se reîntoarce*, în care strungul îi smulge mîna maistrului Gosławski. Pretutindeni se întîlnesc infirmi lăsaţi la voia întîmplării de patronii care nu le plătesc despăgubirile prevăzute în caz de accidente. Schilozii din *Cimitirul*, ori cel ajutat de Wysocki, oferă un spectacol zguduitor. Dar acestea nu sînt de ajuns pentru brutele înavuţite de felul lui Kessler. Fiicele şi soţiile muncitorilor sînt batjocorite şi lepădate în noroiul trotuarului, după ce au satisfăcut poftele bestiale ale stăpînilor atotputernici.

Faţă de situaţia mizeră şi excesele revoltătoare pe care sînt siliţi să le îndure pentru a nu muri

de foame, muncitorii încearcă o opoziţie firească, ce reprezintă însă o reacţie mai mult spontană. În *Pămîntul făgăduinţii* un muncitor izbeşte furios cu piciorul într-o maşină, cînd Borowiecki îi confirmă zvonul concedierii cîtorva dintre ei o dată cu instalarea unui nou agregat mecanic. Episodul aduce în minte răscoala ţesătorilor lyonezi. Neavînd o conştiinţă de clasă, ca la Zola, de pildă, împotrivirea lor este anarhică şi individualistă, aşadar ineficace. Malinowski se răzbună singur pentru Zośka, iar cînd o maşină zdrobeşte un muncitor într-o secţie din fabrica lui Bucholc, ceilalţi trec ascultători şi apatici la lucru, goniţi de maistrul care le reproşează imprudenţa, pierderea de timp şi de material. Romanul este scris în 1897—1898 şi istoria dovedise de mult naivitatea unor asemenea forme de protest.

Reymont face un pas înainte abia în *Cimitirul*, nuvelă pe care o caracterizează „jumătate realitate şi jumătate vis despre viitor".[1] Scrisă în 1906, *Cimitirul*, deşi nu reflectă o cotitură, vădeşte influenţa pozitivă a mişcării revoluţionare contemporane asupra concepţiei autorului. În acţiunea solidară a muncitorilor grevişti care părăsesc fabrica pînă la unul, din pricina revendicărilor nesatisfăcute de patron, se ghiceşte o conştiinţă evidentă a forţei lor colective, a clasei

[1] Aprecierea figurează într-o scrisoare datată 8.X.1906, pe care Reymont a trimis-o de la Paris lui Z. Wasilewski, pe atunci redactor al periodicului *Słowo Polskie* (Lwów), propunîndu-i publicarea nuvelei respective.

sociale din care fac parte. Scriitorul s-a oprit însă aici. Nu a mers mai departe, spre concluzia pe care i-o impunea realitatea. Reymont nu credea că îmbunătățirea condițiilor de viață ale proletarilor este posibilă prin lupta lor organizată. Preocupat să trezească repulsia și ura față de orașul capitalist tentacular pentru a împiedica mișcarea populației rurale spre acest infern contagios, din care o dată înhățat omul nu se mai poate elibera — o dovedește încercarea infructuoasă a liftierului Pliszka din nuvela *Într-o zi* — Reymont a sugerat o soluție tipic poporanistă. Toți eroii din nuvelele cu subiecte inspirate din ambianța orașelor tînjesc după curățenia rustică a locurilor natale, spre care se îndreaptă aproape instinctiv în momentele de răscruce. Cînd toate speranțele i-au fost spulberate, Jan Juchnowski din *Fiu de nobili* fuge acasă, la țară, Pliszka din *Într-o zi* intenționează mereu să evadeze în satul părăsit cu mulți ani în urmă, iar Jerzy din *Față în față* își regăsește liniștea și încrederea în viitor în îmbrățișarea maternă și înviorătoare a pămîntului. Gestul lui este impulsiv și revelator : „Căzu plîngînd în iarbă și își amestecă lacrimile cu pămîntul pe care îl îmbrățișa și îi șoptea ca un copil orfan și suferind :

— Mamă ! mamă ! Suspină îndelung, plîngîndu-și la sînul acesta alinător toate durerile și dezamăgirile, toată plictiseala, apatia și amărăciunea". La fel se întîmplă și cu Anka Trawińska, Antoś Jaskólski ș.a. din *Pămîntul făgăduinții*, care sînt cuprinși de o nostalgie iremediabilă

cînd se gîndesc la întinderea și vegetația cîmpurilor. Și mai elocvent este finalul nuvelei *Cimitirul*, o cîntare a naturii care a reluat în stăpînire pămînturile invadate cîndva de fabrici. Oamenii trăiesc o fericire idilică, ocolind cu grijă vestigiile sumbre ale civilizației urbaniste apuse, simbolizate prin clădirea ruinată a unei fabrici părăsite. Soluția aceasta care prefigurează mobilurile ideologice ale epopeii *Țăranii* rămîne, desigur, greșită, fiind infirmată de evoluția societății. Evenimentele revoluționare în plină desfășurare nu i-au indicat lui Reymont calea spre rezolvarea conflictelor sociale care i-au stîrnit reacția.

IV CICLUL CAMPESTRU

Reymont este prin excelenţă romancierul satului polonez. Cunoaşterea ambianţei rurale în care şi-a petrecut o mare parte din viaţă şi principiile estetice înrîurite de poporanism explică, în parte, aplecarea vădită a autorului spre lumea ţărănească. Cele mai valoroase nuvele şi romanul care l-a consacrat în literatura universală se înscriu în acest domeniu. Dar capodoperele nu se nasc din neant. *Ţăranii* lui Reymont se sprijină pe o tradiţie bogată. Răsfrîngerea vieţii de ţară în creaţia literară poloneză datează din cele mai vechi timpuri, urmînd un drum sinuos dar suitor. În evul mediu problemele satului sînt cuprinse mai mult în forme alegorice. Resorturile umaniste ale literaturii renascentiste — *homo sum et nil humanum a me alienum esse puto* — determină un interes sporit faţă de viaţa satelor.[1] Conflictele transpar realist, deşi încă schiţate, ca în *Scurtă discuţie între trei persoane : boier, primar şi preot (Krótka rozprawa między trzema osobami : panem, wójtem a plebanem*, 1543) a lui Mikołaj Rej (1505—1596) ori în bucolicele

[1] Cf. M. Piszczkowski, *Satul în literatura Renaşterii poloneze (Wieś w literaturze polskiego Renesansu)*, Cracovia, 1959, p. 146.

virgiliene ale lui Szymon Szymonowicz (1558—1629) : *Secerătorii (Żeńcy)* ş.a. În perioada barocă fricţiunile sociale sînt atît de acute încît răzbat pînă şi în operele scriitorilor proveniţi din aristocraţie, precum Krzystof Opaliński (1609—1655), care scrie *Despre greutăţile şi asupririle ţărăneşti în Polonia (Na ciężary i opresją chłopską w Polsce)*. Nu mai vorbim de literatura anonimă care reflectă cu plenitudine situaţia deznădăjduită a ţăranilor : *Plîngerile ţăranilor (Lamenty chłopskie)*, de pildă. Deşi apărarea ţăranilor era o chestiune la ordinea zilei, clasicismul polonez oglindeşte cu destulă zgîrcenie această mişcare stîrnită de raţionaliştii secolului al XVII-lea.[1] Poeziile lui A. Naruszewicz (1733—1796) şi fabulele lui I. Krasicki (1735—1801) conţin elemente sporadice. Abia poeţii romantici se vor inspira copios din comorile artei populare, răsfrîngîndu-i la modul indirect preocupările : *Străbunii (Dziady)* şi baladele lui A. Mickiewicz, unele din dramele poetice ale lui J. Słowacki etc. Poezia romantică de inspiraţie folclorică este completată de proza romantică avînd puternice note realiste : romanele *Ulana* (1842), *Ostap Bondarczuk* (1847), *Jarzyna* (1850) scrie de J. I. Kraszewski (1812—1887) după insurecţia din 1830—1831) ş.a. Un

[1] M. Piszczkowski, *Problemele satului în literatura iluminismului polonez (Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego oświecenia)*, Cracovia, 1960 ; Z. Skwarczyński, *Ţăranul şi problema ţărănească în romanul stanislavovian (Chłop i sprawa chłopoka w romansie stanislawowskim)*, Łódź, 1950.

pas înainte în această direcţie reprezintă aportul scriitorilor din faza progresistă a pozitivismului, care au zugrăvit umanitar şi critic realităţile satelor. O parte substanţială din proza lui B. Prus, E. Orzeszkowa, H. Sienkiewicz şi poezia Mariei Konopnicka sînt consacrate problemelor ţărăneşti.

Reymont continuă, aşadar, o galerie de înaintaşi iluştri, situîndu-se pe locul întîi. Pentru că în nici una dintre operele scriitorilor amintiţi descripţia vieţii ţărăneşti nu constituie o imagine atît de autentică şi de complexă ca în *Ţăranii* lui Reymont. Romancierul zugrăveşte o numeroasă suită de tipuri umane ancorate în toate straturile sociale ale satului, reliefînd cu egală măiestrie particularităţile irepetabile ale universului psihologic caracteristic pentru toate vîrstele şi stările. O lume nesfîrşită, angrenată într-o problematică diversă îşi perindă necazurile şi bucuriile, zavistiile şi iubirile de-a lungul ciclului. Deşi atenţia scriitorului stăruie cu anume ostentaţie asupra familiei Boryna, tabloul satului se impune permanent ca o prezenţă de ansamblu. Naraţia se efectuează dintr-un unghi care permite lectorului să aibă mereu sub ochi întreaga perspectivă. Aparent monotonă, desfăşurîndu-se alene în albia cuprinzătoare a naturii şi în tiparele tradiţiei, viaţa satului reymontian este zguduită pînă în adîncuri de episoade intens dramatice, urmate adesea de finaluri tragice. Osatura ideologiei poporaniste este uşor sesizabilă în *Ţăranii*, dar prezentarea realităţilor ţărăneşti nu se împotmoleşte într-un idilism leşios.

Dimpotrivă. Tonalitatea dominantă a romanului este cea realistă, conţinînd duritcăţi critice, evidente cu osebire în primele două volume. Aceste secvenţe critice, ce reprezintă depăşiri ale limitelor ludomane, împletite cu talentul epic fac din cele patru volume ale epopeii *Ţăranii* o valoroasă monografie a satului polonez de la îngemănarea secolelor XIX şi XX.

Elementul esenţial în lumea rurală este pămîntul. În jurul acestui *curriculum vitae* gravitează preocupările ţăranilor din Lipce. Autorul *Ţăranilor* a intuit că pămîntul constituie cheia pentru înţelegerea psihologiei aparent obscure a ţăranului din rînduielile trecute. Cînd Jagna, unul din personajele principale ale romanului, îi spune mamei sale că nu o interesează pămîntul şi nu se va umili în faţa soţului bătrîn pentru el, aceasta o apostrofează cu ascendenţa la care îi dă dreptul vîrsta înaintată: „Eşti tînără şi proastă. Dacă te-ai uita prin sat, printre oameni, ai vedea că se ceartă, se judecă şi se zbat numai pentru pămîntul ăsta sfînt, pentru avere", care le asigură un trai îndestulat. Posesia ori lipsa pămîntului determină existenţa sau inexistenţa unor privilegii care desemnează rolul în viaţa satului şi poziţia în ierarhia socială. Participarea personajelor în desfăşurarea acţiunii este astfel în funcţie de situaţia lor materială. Şi, evident, conform concepţiei poporaniste a autorului, locul întîi îl vor ocupa gospodarii ajunşi la o anume stabilitate economică. Familia lui Maciej Boryna, întîiul gospodar în sat, va solicita în primul rînd atenţia lui Reymont. Consideraţia de care se

bucură în opinia celor din jur se măsoară prin avere. Maciej Boryna are cuvîntul hotărîtor în disputa dintre sat şi boier. Lui i se va acorda de către sfatul satului conducerea mulţimii în împrejurările critice, precum acţiunea împotriva moşierului ce vînduse pădurea la care aveau drepturi şi ţăranii.

Cei fără pămînt, slugile şi cerşetorii, care uneori provin din foşti gospodari ai satului, nu au dreptul să-şi spună părerea în consfătuirile ţinute de obicei la crîşmă pentru rezolvarea treburilor obşteşti. Cînd Pietrek, argat la familia Boryna, îndrăzneşte să susţină nevinovăţia Jagnei înaintea sfatului gospodarilor care hotărîseră s-o pedepsească pentru imoralitate este izgonit cu huiduieli. Condiţia lui de slugă nu-i permitea să se împotrivească deciziei luate de înţelepţii bogaţi ai satului.

Cantitatea de pămînt determină, de asemenea, stima ce li se acordă celor înstăriţi de către reprezentantul sacerdoţiului şi, implicit, de către instanţa divină. În biserică gospodarii ocupă întotdeauna locurile din faţa altarului, cei săraci trebuind să se înghesuie la intrare sau chiar în pridvor, laolaltă cu cerşetorii. Ordinea aceasta este păstrată cu sfinţenie de toată lumea. Primul servitor al lui Boryna, Kuba, îndrăznise o dată, cuprins de euforie pioasă, să se îmbulzească în rîndurile din faţă şi fusese întîmpinat cu ghionturi şi cu priviri încărcate de reproş. Acasă stăpînul îl certase aspru, spunîndu-i că păcătuieşte grav în faţa domnului atunci cînd nesocoteşte pe cei mai sus decît el. Şi tot aşa la crîşmă îşi

au camere separate, iar în mijlocul familiei sînt trataţi cu deferenţă. Ei nu mănîncă la fel şi o dată cu slugile, pe care le privesc cu un dispreţ îngăduitor. Kuba, Pietrek şi Witek dorm în grajd cu vitele. Situaţia aceasta o întîlnim la B. Prus în romanul *Avanpostul (Placówka)* şi există şi în literatura română, la Titus Popovici, de exemplu, cînd descrie în *Setea* obiceiurile înstăpînite în casa lui Gavrila Ursului. Ca şi în romanul *Dziurdzii* de E. Orzeszkowa, în sat cei avuţi sînt socotiţi şi cei mai înţelepţi. Comportarea lor reprezintă un fel de unitate de măsură în planul etic mai ales pentru cei nevoiaşi care îşi impun o conduită menită să nu-i scadă în ochii acelora. Kuba şi Pietrek se străduiesc adesea să imite mersul şi vorba ponderată a lui Maciej Boryna care, din acest punct de vedere, seamănă cu Piotr Dziurdzia al Orzeszkowei.

Pe lîngă înlesnirile materiale şi consideraţia socială pe care le conferă proprietarilor, ceea ce explică, în parte, economic, ataşamentul săteanului faţă de lotul lui, posesiunea pămîntului influenţează şi evoluţia psihologică, determinînd dezvoltarea, adesea pînă la exacerbarea patologică, a unor laturi caracterologice specifice. Una dintre aceste trăsături este lăcomia, tendinţa pătimaşă de a păstra averile şi de a le spori fie chiar şi prin mijloace nepermise. Într-una din primele sale nuvele, *Moartea*, Reymont descrie, naturalist întrucîtva, punctul terminus al aviditătii neostoite de pămînt. Antkowa se poartă odios cu tatăl său aflat pe moarte, pentru că acesta lăsase pămînt mai mult altei fiice, Julina,

în schimbul obligației de a-l întreține la bătrînețe. Înainte de a muri îi fură banii destinați înmormîntării și-l închide noaptea în cotețul porcilor, unde îl găsește mort de frig a doua zi.

Insațietatea aceasta acționează uneori cu efecte miraculoase asupra oamenilor. Hanka, de pildă, nora lui Boryna, este la început, în primele două volume, un personaj șters, ale cărui preocupări nu depășesc orizontul redus al treburilor imediate ale gospodăriei, o „umbră a bărbatului", cum o numește propriu-i soț. Supușenia ei aproape vegetativă se schimbă însă brusc într-o îndîrjire care ia forme violente cînd intră în joc averea. Atîta vreme cît siguranța de a-l moșteni pe Boryna nu este pusă sub semnul întrebării, acceptă fără să crîcnească disprețul și insultele lui Antek, dar cînd bătrînul este pironit în pat și nu-și dă seama de ce se întîmplă cu el, în urma bătăii cu oamenii boierului pentru pădure, Hanka se trezește dintr-o dată, își ia copiii și se mută înapoi de frică să nu i se irosească avutul. Mai înainte fuseseră izgoniți pentru că nu vedeau cu ochi buni căsătoria lui Maciej cu Jagna Dominikowa. Transformarea aceasta neașteptată este motivată de autor și prin sentimentul de răspundere pentru copii, pe care Hanka îl simte apăsîndu-i umerii în momentul în care înțelege că Antek, absorbit cu totul de iubirea pentru Jagna, care între timp se căsătorise cu tatăl lui, nu se îngrijește de nimic. Energia întreprinzătoare a Hankăi renaște așadar și din cenușa dragostei ei călcate în picioare. Voluntarismul Vitoriei Lipan creștea, la fel, din necesitatea de a acționa

și din iubirea pentru Nechifor, care plecase să cumpere oi și nu mai venise. Reymont ilustrează aici, ni se pare, ideea de factură romantică potrivit căreia suferința perfecționează caracterul uman.

După întoarcerea ei în casa socrului viața Hankăi se scurge într-o veșnică hărțuială fie cu Jagna, a cărei prezență îi aduce aminte de infidelitatea lui Antek, fie cu ginerele lui Boryna, fierarul Michał, care fură cînd, cum și ce poate, fie cu argații care se arată îndărătnici la treabă mai ales după arestarea lui Antek. Zbaterea aceasta înăspreşte sufletul, înăbușind omenescul. Cînd și cînd își face loc în sufletul ei compasiunea față de soarta tristă a Jagnei, a cărei tinerețe fusese închingată de un soț bătrîn și bogat, dar mila aceasta se transformă repede în ură cînd își amintește legăturile ei cu Antek și îndeosebi pămîntul înscris de Boryna pe numele ei. Obsesia păstrării avutului secătuiește spiritul, gîrbovind capacitățile afective. Hanka nu o poate înțelege pe Jagna, care îi azvîrle cu dispreț actul de donație al bătrînului. Eforturile crispate pe care le investește în conducerea gospodăriei îi istovesc vitalitatea, conducînd-o spre o prematură decrepitudine fizică. În această privință Hanka amintește foarte bine de Pepeta lui Pimento din *Coliba blestemată* de Blasco Ibañez și de unii dintre țăranii lui Balzac și Zola. Goana după pămînt îi face bănuitori, ca pe Buteau al lui Zola. Țăranii nu semnează în colectiv, ci separat, contractele cu boierul pentru răscumpărarea dreptului lor de pădure, căci se suspec-

tează unii pe alţii de înşelătorie. Şi cu atît mai puţină încredere au în moşierul strîmtorat de datorii, care binevoia să le vîndă lor moşia „mai ieftin" decît s-o dea pe mîna nemţilor. Prudenţa aceasta, ca şi în cazul lui Ślimak din *Avanpostul* lui Prus, are începuturi mai vechi în nedreptăţile îndurate de pe urma moşierilor. Ţăranii sînt şi şireţi. În relaţiile lor cu boierul manifestă o deşteptăciune naturală care îl obligă în cele din urmă să le accepte condiţiile. Pot fi şi răzbunători şi răi din pricina pămîntului, dar răutatea lor nu ajunge pînă la cruzimea lui Buteau din *Pămîntul* lui Zola. Nici unul dintre ei nu sare să stingă incendiul care mistuia acareturile boierului, fiindcă acesta se îndărătnicea să nu le satisfacă doleanţele, iar Hanka se poartă duşmănos cu Jagna.

Asigurînd întîietatea în ierarhia satului, aşadar respectul unanim, averea determină în mintea celor ce o posedă şi o supraestimare a însuşirilor personale, care de la siguranţa de sine evoluează cu vremea în trufie. Antek, fiul celui mai avut gospodar din Lipce, ca şi Jasiek Winciorek din nuvela *E drept!*, este şi cel mai puternic om din sat. Şi unul şi altul, încrezători în forţa lor fizică, sfidează pe cei din jur. Intervenţia lui Antek în încăierarea din pădure este aidoma unui vifor care nimiceşte totul în calea lui, lăsînd în urmă vaier şi moarte. Pentru a se linişti trebuie să fie temperat de ai lui. Cînd după aceea este arestat, împreună cu alţii, rupe frînghiile şi într-un acces de furie neputincioasă, din care nu lipseşte infatuarea, cere să i se pună cătuşe, căci

altfel va face moarte de om. La fel face Jasiek Winciorek, care evadase din închisoare şi se plimba provocator prin sat, deşi se pusese un premiu pentru prinderea lui. Era convins că nimeni nu va îndrăzni să-l denunţe autorităţilor de frica răzbunării. Vederile poporaniste ale autorului au făcut ca această trufie păguboasă să nu fie considerată la modul critic, forţa atletică a lui Antek ori Jasiek reprezentînd dezvoltarea armonică în mijlocul naturii. Sevele pămîntului-mamă sporesc vitalitatea ţăranilor, precum în legenda despre Gea şi Anteu ori în bîlina despre viteazul Sveatogor din *Puterea pămîntului* (1882) de Gleb Uspenski (1843—1902).

Acelaşi punct de plecare îl are şi îngîmfarea disprețuitoare a gospodarilor faţă de cei săraci, cărora lipsa unui suport economic solid, a pămîntului, le-a inoculat sentimentul inferiorităţii morale, ce-i face să accepte o condiţie umană înjositoare. Purtarea lui Kuba, Pietrek, Jagustynka şi alţii faţă de cei la care muncesc se caracterizează printr-o supunere de multe ori umilitoare. Împotrivirea lor faţă de această inechitate socială este, după cum vom vedea, anemică şi indirectă, deci aproape inexistentă ca urmări.

Dacă Reymont s-ar fi limitat doar la aceste foarte puţine laturi ale psihologiei ţărăneşti, eroii lui ar fi reprezentat foarte bine modalitatea de zugrăvire a realismului critic, dar sufleteşte ar fi fost mai mult nişte studii tipologice, dezvoltate schematic pe o singură direcţie, anume aceea a relaţiei individ-pămînt. Romancierul era însă un artist prea mare şi avea un spirit de observaţie

prea acut, ca să nu vadă că, indiferent de poziția lui socială, țăranul, ca tip uman, exprimă o împletire embrionară a înclinațiilor rele cu cele bune, dominînd cele din urmă, și că factorul economic, averea, nu face decît să influențeze, să crească anumite însușiri existente deja în caracterul lui. Exagerarea fortuită într-un sens sau altul dă naștere la monstruozități neverosimile, cu semnificații valabile doar în sfera patologicului ori a burlescului. Astfel, înainte de a fi bogat ori sărac, țăranul este un om, și ca atare este complex. Umanismul acesta profund conferă romanului soliditate artistică. Numai așa credem că se poate interpreta „arta liberă, nestrînsă în chingile unor trebuințe imediate", pe care o preconiza Reymont într-o scrisoare către Wł. Orkan (1876—1930).[1] Așadar o artă durabilă care să depășească limitele unei epoci literare. Și țăranii lui Reymont sînt complecși, buni și răi, adevărați. Pe Weronika, sora Hankăi, și pe Kozłowa mizeria le face cicălitoare și gata să sară la bătaie în orice clipă, dar, din motive contrare, Hanka face la fel. Răutatea Jagustynkăi este doar aparentă, constituind un mod impropriu de a se apăra de necazurile pe care i le pricinuiesc copiii. Și, ca și Hanka și Weronika, toți ceilalți au și momente rele, cauzate de dramele anonime însă intense pe care le trăiesc, dar sînt și milostivi. Cînd Hanka este izgonită din casa lui Boryna, cumetrele se întrec în a o ajuta cu cele strict necesare traiului. Tot așa se întîmplă și

[1] Scrisoarea este expediată din Paris la 22 martie 1899.

cu Weronika, a cărei casă rămăsese fără acoperiș în urma furtunii.

În momentele de grea cumpănă între săteni există o solidaritate pe care autorul o relevă stăruitor. În asemenea clipe invidia și dușmăniile sînt uitate și oamenii se întrec în a-și oferi cu generozitate ajutorul celui aflat în impas. Într-un fel asemănător se comportă și țăranii lui Blasco Ibañez. Dacă Hanka are sufletul asprit de zbucium, Jagna și Antek vădesc sensibilități surprinzătoare în dragostea lor. Și la fel Kuba, care acceptă să nu-și părăsească stăpînul doar dacă acesta nu va vinde mînza pe care el, Kuba, o crescuse ca pe un copil. Kuba argatul și Antek stăpînul își au o demnitate a lor, un foarte dezvoltat simț al onoarei, pe care vor să și-l păstreze neîntinat. Cu toate lipsurile pe care le îndură, Kuba refuză să dea ascultare sfatului crîșmarului care-l îndemna să fure ovăz din rația cailor și să i-l vîndă lui, iar Antek și Maciej Boryna îi plătesc conștiincios pe cei ce muncesc, ajutîndu-i, chiar, de multe ori. Mateusz Gołąb care se credea în stare a-l înfrunta și pe Antek, cînd este învins își recunoaște loial înfrîngerea și devine prietenul lui de nădejde. Vrednici sînt cei ce se angajează cu plată la muncă, dar întreg satul admiră perseverența obstinată cu care muncește Szymek, fiul cel mare al Dominikowei, pentru a-și clădi cuibul în care va locui cu fata iubită. Un orgoliu sănătos îl face să nu ceară ajutorul nimănui, dar o modestie naturală îl determină să primească cu mulțumire sprijinul care

i se acordă. Iată dar că o anume onestitate au și cei umili, dar și gospodarii.

În afară de aceste defecte și calități inerente temperamental, reliefate poporanist, țăranii lui Reymont sînt umbriți de anume tare ce sălășluiesc în lumea satului ca urmare a ignoranței, a lipsei de cultură. Oamenii sînt suspicioși față de roadele civilizației. Instituțiile juridice și medicale aflate la oraș le inspiră teamă, ca și Vitoriei Lipan din *Baltagul*. Maciej Boryna, deși se știe nevinovat, nu-și poate înăbuși îngrijorarea că s-ar putea să fie pedepsit de legile care au lovit de atîtea ori în cei fără vină. Această lipsă de încredere se manifestă adesea în forme violente, care duc la adevărate tragedii. Kuba preferă să-și taie singur piciorul cangrenat cu barda și să moară, decît să se ducă la spital. Tot el este atît de naiv, încît nu-și poate închipui că preotul care se plimba prin camere și slujea în biserică să se înjosească pînă la el în grajd și să-l spovedească. Naivitatea lui are rădăcini în rînduiala socială nedreaptă dar, se înțelege, nu este relevată sub acest aspect. Asemenea carențe, la care s-ar mai putea adăuga și altele, precum aplecarea spre beție, superstițiile etc., se grefează pe fondul unei impulsivități nu totdeauna stăpînite de rațiune. Graba cu care intră în acțiune pumnul și ciomagul trădează la țăranii lui Reymont o impresie de primitiv, de neevoluat ce aduce în minte violența naturii stihinice. Toți însă posedă o inocență naturală care îi diferențiază de brutele naturaliste ale lui Zola, ca Buteau ori Lise. În sensul acesta, pare că sugerează romancierul, trebuie canalizată strădania iluminatoare a apostolilor poporaniști.

Stabilind treptele ierarhice ale satului și dezvoltînd într-o anume direcție psihologia țăranului, influența posesiei pămîntului se va extinde pînă la un punct și asupra concepției lui despre viață, dictîndu-i considerarea pozitivă sau negativă a situației sociale la un moment dat. Mărchitanul Moszek, întrebat de preot ce se mai aude prin lume, răspunde cu tîlc : „Cine are de toate îi merge bine. Cine are cartofi, secară și varză o duce bine și n-are nici o grijă". Și mai departe merge Jagustynka, cînd îi reproșează lui Boryna părerile sale : „Cui îi este bine, crede că toate merg cum trebuie, așa cum a poruncit cel de sus". Acesta susține că lumea trebuie acceptată așa cum este, fiecare mulțumindu-se cu drepturile lui, pentru a se păstra ordinea, deoarece „așa este lumea și n-o s-o schimbe nimeni".

Ideile țăranilor reymontieni despre lumea înconjurătoare, înrîurite de avere și de natura în mijlocul căreia trăiesc, depind totuși în cea mai mare măsură de ficțiunile religioase pe care le inculcă biserica. Toți țăranii lui Reymont sînt religioși pînă la exaltare. Seamănă cu cei zugrăviți de Blasco Ibañez în *Coliba blestemată*, dar se deosebesc fundamental de țăranii din romanele lui Balzac *(Țăranii, Medicul de țară* și *Preotul de țară)* și ale lui T. Hardy *(Tess d'Urberville, Întoarcerea în țara natală* ș.a.), în viața cărora biserica este doar un loc de întîlnire, unde se duc din obișnuință pentru a pune la cale afaceri. Țăranii lui Reymont merg la biserică pentru a-și

satisface o necesitate sufletească. Cei înfățișați de Zola nu se tem de Dumnezeu. Cînd grindina îi distruge fructele, La Grande, sora lui Fouan, din *La terre*, îl blestemă fără nici o reticență. La Reymont aceasta nu se întîmplă niciodată. Țăranii se arată contrariați uneori de ceea ce face preotul, dar divinitatea le inspiră o teamă profundă. Este destul ca sub bolțile gotice să răsune cîntecul sobru al orgii și să se audă din amvon vocea tunătoare a preotului, ca norodul să izbucnească în lacrimi de căință. Datorită considerației de care se bucură în opinia satului, biserica, respectiv preotul, servește drept arbitru în certurile dintre țărani, jucînd rolul unui îndreptar de moravuri. Înclinația spre cele sfinte, speculată ingenios de preot în folosul lui, nu-i împiedică pe țărani să judece cu destul bun-simț lăcomia nu prea cucernică a călăuzitorului lor spiritual. În conversațiile dintre ei, Antek se plînge că preotul nu face decît să îndemne pe alții la muncă în timp ce el nu face nimic, iar Kozłowa îi reproșează fățiș că nu se interesează de treburile celor săraci pentru că nu are de ce-i jupui.

Cu asemenea stare de spirit nu este de loc surprinzătoare pasivitatea fatalistă cu care țăranii își privesc viața. Discuția de la nunta lui Maciej Boryna este elocventă în acest sens : „Dacă bei, apoi bea o sticlă întreagă, dacă e să te veselești, fă-o toată duminica. Dacă ai ceva de lucru — apucă-te repede de treabă și muncește cu sîrg ! De ai vreo nuntă, botez sau înmormîntare — oprește-te, te odihnește, observă și bucură-te !

Iar dacă e să fie rău — ți se îmbolnăvește femeia, îți moare o vită sau îți arde averea — facă-se voia Domnului, nu te împotrivi, căci ce poți tu să îndrepți, sărmane, cu țipetele și plînsul tău ? — Nimic ; nu faci decît să-ți pierzi liniștea și să-ți pară mîncarea amară în gură ! — Suferă și crede în milostivirea lui Isus... Dacă te paște o nenorocire și mai mare, cea cu coasa te înhață de gît și-ți privește în ochi — nu încerca să scapi, că nu ești în stare — totul este în mîna lui Dumnezeu... [...].

— Tu, omule, trebuie să știi un lucru : să muncești și să trăiești cum te învață sfînta scriptură. Nu căuta să afli viitorul... Isus răsplătește de fiecare după faptele sale..."

În filozofia aceasta cu fundamente mistice, prezente și în conștiința autorului, viața țăranului are ceva din măreția neclintită a naturii, căreia nu-i pasă de scurgerea timpului. Se desfășoară ireversibil și continuu după legi care nu pot fi schimbate. Sărbătorile și datinile sînt păstrate cu sfințenie. Sub acest raport romanul circumscrie aproape toate manifestările folclorice ale țăranilor polonezi. Vorbirea lor abundă în proverbe și zicători, iar clăcile de toamnă și iarnă cu atmosfera lor tinerească, cu glumele și giumbușlucurile flăcăilor și veselia codanelor, colindele de Crăciun și Paște, nunțile, înmormîntările etc., sînt descrise de Reymont cu minuția și competența martorului ocular. Serile din Lipce sînt asemănătoare cu ale satului ucrainean al lui Gogol ori cu cele descrise de Orzeszkowa în trilogia *Pe Niemen (Nad Niemnem*, 1888).

Considerat ca o potență economică cu implicații atît de profunde în psihologia țăranului, pămîntul va regiza întreaga viață a satului, declanșînd dispute violente, drame și adesea chiar tragedii impresionante. Relațiile dintre oameni, în interiorul familiei ori între straturile sociale, se transformă cu timpul, sub acțiunea păgubitoare a dorinței de îmbogățire, în conflicte inexorabile, care consumă uriașe energii afective și materiale. În cadrul redus al familiei, patima lotului arabil îmbracă de cele mai multe ori forma unui conflict între generații. În gospodăria țărănească, *pater familias*, stăpînul, se bucură de o prioritate necondiționată care se extinde și în sfatul satului, prioritate confirmată prin respectul ce i se acordă. Această întîietate este, evident, invidiată de tinerii care, o dată ajunși la o oarecare stabilitate a vîrstei, prin însurătoare, pretind imperios să preia conducerea averii și, implicit, privilegiile care decurg din această poziție. La adunările, uneori întîmplătoare, alteori puse la cale în crîșma din Lipce, tinerii se plîng de inferioritatea în care sînt ținuți în virtutea unei tradiții pe care, bineînțeles, o consideră neîntemeiată. Nimeni nu are încredere în ei, părerile lor sînt trecute cu vederea și nici măcar nu sînt socotiți în rîndul gospodarilor, din care cauză nimeni nu vrea să stea de vorbă cu ei în treburile importante ale satului. La aceasta se mai adaugă și o impulsivitate îndrăzneață, caracteristică vîrstei, care condamnă încetineala, exasperantă pentru ei, a bătrînilor în luarea hotărîrilor.

Toate acestea converg spre a-i îndreptăți să se creadă persecutați de cei mai vîrstnici, împotriva cărora se revoltă. Reymont își începe romanul cu prezentarea disputei dintre Maciej Boryna și Antek, care cerea ca pămîntul să fie trecut pe numele lui. Deși locuia în casa tatălui său, așadar avea cele mai multe drepturi asigurate ca principal moștenitor al averii, înscrisul are atîta însemnătate pentru Antek, încît îi determină o atitudine diferită față de ceea ce este deja al lui și de ce îi va reveni după decesul părintelui. Vitele sale sînt îngrijite mai bine, cu anume duioșie chiar, iar de ale lui Boryna nu-i pasă. Cînd acestuia îi moare o vacă, ce se sîngerase, gonită de pădurar de pe pămîntul boierului și Hanka plînge de disperare, Antek o bruschează și-i poruncește să tacă, deoarece nu este vita lor. Protestul lui se manifestă brutal cînd tatăl său vrea să se însoare cu Jagna și să-i treacă o parte din pămînt. Se plînge tuturor că este nedreptățit, cere sfatul preotului, care îi amintește de respectul datorat celui ce i-a dat viață, și cumnatului Michał, fierarul, care îl îndeamnă să-i fie pe plac bătrînului căci așa își va căpăta mai repede partea lui de avere. Are loc o discuție violentă între tată și fiu, încheiată cu o încăierare înverșunată, după care Antek este dat afară din casă, cu Hanka și copiii. Argumentul suprem al Dominikowei pentru a-și împiedica fiul să se însoare cu o fată nu prea bogată este tot pămîntul. Nu va căpăta nimic, dacă nu-și va asculta mama tirană. Szymek, perseverînd, este și el izgonit de acasă. Și într-un caz și în altul

episoadele se rezolvă în favoarea gospodarilor, a lui Boryna şi a Dominikovei. Aceleaşi mobiluri o fac pe Antkowa, din *Moartea*, să-şi lase tatăl să moară de frig într-o noapte în coteţul porcului. Situaţii în esenţă asemănătoare întîlnim frecvent în literatura ardeleană, la Liviu Rebreanu, Pavel Dan şi chiar la tînărul prozator contemporan, Vasile Rebreanu. [1]

Pretenţiile intempestive ale tinerilor întîmpină un refuz hotărît din partea vîrstnicilor care, obişnuiţi să-şi dicteze vrerile, nu renunţă de bunăvoie la autoritatea lor, atîta vreme cît mai pot să muncească. Pe de altă parte, îndărătnicia lor este fundată pe numeroase încercări de acest fel care s-au soldat cu rezultate triste. Mulţi dintre cei care s-au lăsat amăgiţi de promisiunile copiilor şi au intabulat tot avutul pe numele lor, au ispăşit cu greu această slăbiciune. Bătrînul neputincios din nuvela *Moartea*, care dăduse tot fiicei sale Julina, este lăsat să moară ca un cîine ; Jagustynka, gonită şi ea de copii, trebuie să muncească din greu pe la alţii, ca să aibă cu ce trăi ; de un viitor asemănător se teme şi Maciej Boryna cînd preferă să-şi repudieze fiul, decît să-i lase toată averea. Asemenea experienţe au împămîntenit în mediul rural un obicei care să asigure o viaţă tihnită la bătrîneţe : ţăranii îşi păstrează pe numele lor o parte din avere, care le va reveni urmaşilor ce i-au întreţinut abia după

[1] Asupra apropierilor care se pot face între creaţia lui Reymont şi literatura română vom insista într-un capitol separat.

moartea lor. Reymont argumentează astfel convingător rădăcinile economice ale acestei învrăjbiri dintre părinţi şi copii. Înstăpînirea obiceiului pomenit nu face însă decît să atenueze consecinţele neînţelegerii. Rezolvarea ei definitivă este posibilă doar într-o societate care desfiinţează plasma ce i-a dat naştere : proprietatea privată. Dar această orînduire, socialistă, Reymont nu a întrevăzut-o.

Conflictul pentru pămînt depăşeşte limitele familiale, împărţind populaţia rurală în grupuri distincte, cu interese diferite. Satul lui Reymont este mult mai diferenţiat decît cel zugrăvit de Prus în nuvelele şi romanul său, dar, ca ludoman, romancierul nu aprofundează decît anumite aspecte. Sînt evidente, de pildă, fricţiunile dintre ţăranii fără pămînt şi gospodarii satului, dar autorul trece prea în grabă peste ele, mulţumindu-se să le consemneze la modul indirect. Din cauza împrejurărilor economice şi ideologice diferite, în operele scriitorilor narodnici ruşi din anii 1870—1880 populaţia rurală era împărţită distinct în două tabere antagoniste : obştea şi culacii. Înfăţişarea jugului chiaburesc în satul de după reforma agrară din 1861 constituia una din temele centrale în povestirile şi romanele lor. Naumov în *Negustorul din sat* (1871) şi *Alegeri ţărăneşti* (1873), Zlatovratski în *Temeliile*, Karonin în *Povestiri despre Paraşkinţi* (1879—1880) ş.a. zugrăvesc cu un realism remarcabil lupta dintre masa ţăranilor grupaţi în obşte şi culacii ajutaţi de reprezentanţii forţei publice comunale.

Nemulţumirea nevoiaşilor care mocneşte latent undeva în adîncuri — şi aceasta se vede bine în *Ţăranii* lui Reymont — răbufneşte uneori, dar mai mult prin comentarii aluzive ale autorului sau remarci cu totul accidentale. La nunta lui Boryna nu sînt invitaţi decît gospodarii care alcătuiesc fruntea satului, căci „mierea nu-i pentru porci şi nici cîrnaţii pentru cîini". Observaţiile caustice ale Jagustynkăi ori ale mărchitanului Moszek despre mersul lumii rămîn la nivelul unor generalităţi pasive, precum şi aprecierile lui Kuba şi ale Kozłowei. Asistînd la încăierarea dintre Antek şi tatăl său, Kuba îşi spune că se bat de prea mult bine, iar Kozłowa îi reproşează preotului că ţăranii din satele învecinate nu i-au ajutat decît pe cei cu pămînt, deşi la lupta pentru pădure participaseră şi cei săraci. Manifestări de nemulţumire mai directe sînt foarte rare în *Ţăranii* : la crîşmă, cei fără avere se plîng că lor nu li se dă nimic din moşia boierului, Pietrek este insultat pentru că e slugă etc. Aceste forme de împotrivire nu au, cum e şi de aşteptat, nici un rezultat. Doar în schiţa *Într-o noapte de toamnă* Marcycha, batjocorită de fiul morarului, schiţează un gest de protest, şi acesta instinctiv, faţă de condiţia umilă a slugilor lăsate la bunul plac al stăpînilor, lăsînd pruncul tatălui. Izolate, încercările firave de acest fel rămîn cu totul ineficace.

O atenţie mai mare acordă Reymont divergenţelor dintre ţărani şi oficialităţile satului, pe care le zugrăveşte cu un sarcasm savuros, precum Sienkiewicz în nuvela *Schiţă în cărbune*

(Szkice węglem). Primarul ţine de regulă partea boierului, faţă de care se arată umil, scontînd foloase substanţiale. Nu tot aşa se poartă cu ţăranii, în special cu femeile, care, ştiindu-i slăbiciunile, îl iau în rîs de fiecare dată cînd încearcă să-şi impună prestanţa ştirbită a funcţiei. Prezenţa lui în *Ţăranii* se realizează mai mult pe linia elementului romanesc. Deşi în vîrstă, cu soţie şi copii, primarul se ţine scai de Jagna, de slăbiciunea căreia profită, îmbătînd-o şi cumpărîndu-i daruri cu banii sustraşi din casa comunei. Duşmănia satului irumpe nestăvilită cînd trebuie să achite banii pe care el nu-i mai poate restitui. Beţiv şi afemeiat, primarul ocupă în viaţa satului Lipce un loc destul de şters. Acest prea fragil stîlp al ordinii publice sfîrşeşte în închisoare.

Un alt funcţionar cu o existenţă şi mai străvezie este ajutorul de primar, care îndeplineşte rolul unui trepăduş ce ştie însă să profite de pe urma serviciilor sale. În nuvela *E drept!* o sfătuieşte cu „bunăvoinţă" pe Winciorkowa să-i vîndă lui pămîntul şi să plece cu Jasiek în America, dar cînd aceasta îl dă altuia şi Jasiek, provocat, îl bate crunt, ajutorul de primar se uneşte cu vechilul boierului şi prin bîrfeli ridică tot satul împotriva lor.

Ca nişte paraziţi ai satului mai sînt descrişi organistul, care a venit cu „mîna goală, dar va pleca cu avutul în cîteva care" şi, mai ales, morarul şi fierarul. În satul reymontian, ca şi în cel al lui Hardy, meşteşugurile se bucură de foarte mare preţuire, amintind de vremurile nu prea îndepărtate, cînd legăturile directe cu feudalul

le creeau meseriaşilor o anume ascendenţă asupra celorlalţi săteni. Consideraţia ce i se arată fierarului este confirmată în planul social prin căsătoria lui cu fata celui mai bogat gospodar din sat, Boryna. Tipologic, Michał constituie o excepţie. Toate personajele romanului au într-o măsură mai mică sau mai mare trăsături rele, dar şi bune. Fierarul, în schimb, este plăsmuit exclusiv din defecte grefate pe lăcomia de avere. Este viclean, ipocrit, linguşitor, invidios etc., numai pentru a smulge cîte ceva de unde poate.

Faţă de preot, Reymont vădeşte o atitudine pînă la un punct ambiguă : pe de o parte, acesta este lacom şi echivoc la ananghia altora, pe de alta, este un bun sfătuitor şi îi ajută pe ţărani ; scapă caii pe furiş în lucerna lui Kłąb, dar ia vaca Weronkăi, s-o ţină pînă cînd aceasta îşi va face un rost.

Morarul, fierarul ca şi preotul, primarul ori crîşmarul, deşi trăiesc de pe urma satului, în momentele critice trec de partea moşierului şi la fel ar face şi Boryna care, ridicîndu-se într-un fel deasupra celorlalţi gospodari, se străduieşte să-i cîştige graţiile. Nefiind însă luat în seamă, aşteptînd zadarnic să fie invitat la curte, Boryna rămîne în fruntea ţăranilor. Opoziţia sătenilor faţă de persoanele care alcătuiesc protipendada lumii rurale se manifestă la Reymont exclusiv împotriva cusururilor indivizilor izolaţi şi nu a funcţiilor pe care aceştia le deţin.

O prezenţă de al doilea plan, dar care stăruie de-a lungul întregului ciclu, este moşierul. Intervenţiile lui în frămîntările satului sînt me-

teorice, autorul insistă totuşi în descripţia lor pentru a releva rezonanţele sociale ale ciocnirii de interese. Şi în acest caz obiectul discordiei îl constituie tot pămîntul. Populaţia creşte treptat, iar lotul rămîne tot cît a fost, deoarece ogoarele fărîmiţate din ce în ce mai mult ale ţăranilor sînt înconjurate din toate părţile de moşia nobilului, înfipt ca o molie în coasta satului. Restricţiile impuse de această vecinătate indezirabilă înăbuşă aspiraţiile de îmbogăţire ale gospodarilor, alimentînd litigii dese, care se termină de obicei în detrimentul celui mai slab. Ura ţăranilor ţîşneşte, de aceea, cu furie la orice prilej. Înfruntarea devine cu atît mai înverşunată cînd este vorba de încălcarea drepturilor satului. Înglodat în datorii, moşierul vinde pădurea fără să ceară asentimentul ţăranilor coproprietari. Ca şi în *Anielka* lui Prus. Aceştia însă, intuindu-şi forţa colectivă, sînt hotărîţi să nu se lase jefuiţi şi cer solidari boierului, prin diverşi intermediari, să le plătească despăgubiri. Lucrurile se tergiversează şi dintr-o parte şi din alta, astfel că relaţiile se înăspresc sensibil. Cei mai tineri propun întrebuinţarea forţei. Antek îi spune preotului, care îl îndemna să se liniştească, că „se va face dreptate, cînd vor cădea sub secure cîteva capete de nobili". În cele din urmă, cerbicia nobilului este înfrîntă de perseverenţa ţăranilor, care alungă tăietorii angajaţi din satele din împrejurimi, după o bătaie magistral descrisă, şi-l obligă să le vîndă şi moşia. În această încercare Reymont prezintă ţărănimea ca o masă omogenă, nedezbinată de contradicţii interne, acţionînd

solidar, pentru a-şi impune voinţa şi drepturile şi o dată cu ele prestigiul pe scară socială. Tot aşa se întîmplă în nuvela *Judecata*, în care sătenii pedepsesc pe doi hoţi sprijiniţi de cîrdăşia cu reprezentanţii justiţiei : jandarmii. Este o afirmaţie răspicată că ţăranii bine îndrumaţi de învăţători destoinici ca Rocho, preotul ş.a. pot şi trebuie să se îngrijească singuri de interesele lor chiar şi împotriva altor clase sociale. Ramificaţii secundare ale conflictului dintre sat şi feudalul ruinat mai sînt acţiunile împotriva coloniştilor nemţi care voiau să cumpere moşia, răzbunarea lui Jasiek Winciorek din nuvela *E drept!* împotriva vechilului care voia să-i batjocorească logodnica luată cu sila la curtea boierească etc.

Într-un studiu care conţine multe observaţii judicioase, Maria Rzeuska, o pasionată cercetătoare a vieţii şi operei lui Reymont, este de părere că romanul *Ţăranii* nu precizează în nici un fel perioada istorică în care se consumă acţiunea, satul Lipce existînd izolat „în afara oricărei istorii" şi, în concluzie, nu ar reprezenta o „operă cu tendinţă", deoarece „grupa eroilor neţărani este în general mică, slab realizată artistic, iar acţiunile sociale şi patriotice sînt folosite de cele mai multe ori pentru înfăţişarea marilor descripţii epice dezinteresate".[1]

Într-adevăr, ciclul cîmpenesc al lui Reymont prezintă unele obscurităţi care îngreunează depistarea scheletului ideologic al operei. Mai întîi bogăţia elementului romanesc care se desfăşoară pe făgaşul principal al acţiunii, generînd în sînul familiei lui Boryna conflictul sentimental Maciej-Antek, Jagna-Hanka. Conflictul acesta se impune în primul plan al romanului, împletindu-se cu cel al pămîntului, căruia îi determină dezvoltarea. În al doilea rînd caracterul Jagnei, îndelung controversat de critica literară polonă, nu ilustrează nicidecum o idee ludomană. Jagna a fost considerată pe bună dreptate ca un simbol al pămîntului generos şi roditor. Reymont însuşi o caracterizează ca atare : „Ca pămîntul acesta sfînt e sufletul Jagnei ; zace în adîncimi neexplorate de nimeni, în haosul visărilor somnolente — uriaş dar inconştient, puternic dar fără voinţă şi fără dorinţe — mort dar nemuritor... Îl ia orice vînt, îl îmbrăţişează, îl leagănă şi îl poartă unde vrea... Şi ca pe acest pămînt îl trezeşte soarele cald al primăverii şi îl germinează cu viaţă, cutremurîndu-l cu fiorii dorinţei şi ai iubirii — iar el rodeşte pentru că trebuie ; trăieşte, cîntă, stăpîneşte, creează şi nimiceşte pentru că trebuie ; există pentru că trebuie...". De aceea Jagna nu se poate împotrivi nimănui : se căsătoreşte cu Boryna deşi îi place Antek, cu care îl va înşela ulterior, se lasă pîngărită de primar, deşi îi repugnă. Sufletul ei rămîne însă curat în trupul dăruit cu generozitatea pămîntului care se lasă în voia stăpînului. Erotismul eroinei nu se întemeiază pe o bestialitate prin excelenţă carnală, exprimînd o predispoziţie patologică, şi nici pe virginitatea îngerească, fără conştiinţa păcatului. Totul provine,

[1] Maria Rzeuska, *„Ţăranii" lui Reymont („Chłopi" Reymonta)*, Varşovia, 1950, p. 95 şi urm.

socotim, din dorinţa naturală a fiinţei care tinde să se împlinească prin împreunarea pasională şi neprefăcută cu opusul sexual agreat. Reymont exprimă aici o anume candoare animală, primară, caracteristică mentalităţii ţărăneşti necomplicate de subtilităţi intelectuale. Izgonită de Hanka după moartea lui Boryna, Jagna îşi îndreaptă dorurile către feciorul candid al organistului, ceea ce dezlănţuie mînia întregului sat care, aflînd şi de banii furaţi de primar pentru ea, hotărăşte s-o pedepsească. Pînă şi Antek, care se bătuse mai înainte cu Mateusz pentru Jagna, ajuns gospodar cu vază, trece de partea celor mulţi. Alungarea Jagnei din sat într-un car cu băligar tras de două vaci negre, ca şi a nevestei din *Izgonirea* lui Gorki, aduce aminte de violenţa cu care erau pedepsite vrăjitoarele în evul mediu. Autorul o absolvă însă de orice vină, fiindcă, asemenea Adei din *Vampirul*, ea nu este decît un instrument în puterea unui instinct născut dintr-o lege inexorabilă a firii. Menirea perpetuării speciei este sfîntă, depăşind convenţiile etice. Ideologic, Jagna reprezintă o influenţă a simbolismului, care promova cunoaşterea intuitivă a existenţei prin simboluri. Aceasta lămureşte întrucîtva dedicaţia scriitorului către simbolistul Z. Przesmycki (Miriam) care se găseşte în manuscris pe prima pagină a volumului întîi.

Elementul romanesc impus în prima atenţie în arhitectura romanului şi alte depăşiri ale preceptelor poporaniste împletite cu criticismul social, mai vizibil în primele volume, şi cu zugrăvirea detaşată a multor personaje, constituie argumente care pot duce uşor la o apreciere eronată. Materialul faptic şi prezentarea lui artistică oferă însă posibilităţi suficiente pentru stabilirea unui fundament ideologic existent în *Ţăranii*. Reymont vorbeşte în numele ţărănimii avute. Oamenii aduşi de Rocho şi preot din satele vecine ară doar pămîntul celor înstăriţi, de ceilalţi nesinchisindu-se nimeni, iar conflictul dintre sat şi moşier se rezolvă în favoarea ţăranilor solidari, mărind averea gospodarilor şi nu a săracilor, care nu capătă nimic din moşia boierească. Tot gospodarii îl salvează şi pe Rocho, urmărit de stăpînire pentru că propovăduia unitatea ţărănimii în lupta pentru cucerirea independenţei naţionale. Pe de altă parte, descripţia lui Boryna şi a lui Antek ca tipuri plenare în mijlocul naturii şi ataşamentul lor faţă de ţarină pledează de asemenea pentru vederile ludomane ale autorului. În sfîrşit, romanul trebuie considerat în contextul întregii opere a lui Reymont, *Ţăranii* constituind o contrapondere faţă de ideile antiurbaniste exprimate în *Pămîntul făgăduinţii*, idei care sînt, incontestabil, de provenienţă poporanistă.

Reymont are un foarte ascuţit simţ al naturii. O dată cu dezvoltarea oraşelor capitaliste, omul silit să trăiască în atmosfera înăbuşitoare a fabricilor începe să simtă lipsa aerului puternic ozonat al cîmpului. Uniformitatea coloritului arhitectural — cenuşiul — îl face să regrete pitorescul vegetaţiei luxuriante, simulacrele priveliştilor naturale : parcurile, scuarurile, grădinile etc. îi măresc şi mai mult nostalgia după naturaleţea

peisajului sălbatic, impresionant prin el însuşi, nemodificat de intervenţia umană. Din această pricină sentimentul naturii îl au citadinii şi nu cei de la ţară. Descoperit de romantici, sentimentul acesta transpare pregnant şi în opera clasicului polonez. Reymont, ca şi Hardy, are o adevărată slăbiciune pentru tablourile de natură, pe care le zugrăveşte cu migala arcadiei balzaciene. O sensibilitate capabilă să surprindă pe mai multe registre — vizual, auditiv, olfactiv ori tactil — nuanţele cele mai subtile împrumută descrierilor cîmpeneşti care abundă în *Ţăranii* o expresivitate intensă. Irepetabilitatea lor captează.

Romancierul integrează organic natura în viaţa sătenilor din Lipce. Ţăranul reymontian îşi intuieşte identitatea în ordinea formelor de viaţă cu existenţele înconjurătoare. Apropierea aceasta pînă la contopire se realizează la nivelul fiinţei vii şi nu a omului raţional, pentru că sentimentul de înfrăţire cu universul material prin natură, prin pămînt, există în subconştient. Şi animalele presimt această echivalenţă. În nuvela *În amurg*, un cal iese din grajd şi moare în mijlocul cîmpului, ca şi Boryna. Aşa explică Reymont senzaţia liniştitoare pe care i-o produce lui Jerzy atingerea pămîntului, în nuvela *Faţă în faţă*, aici îşi află în parte izvorul aparenţa de ceremonial, evlavia ţăranilor în desfăşurarea muncilor agricole, ca aratul ori semănatul, născută şi din atributele economice amintite, şi tot aşa se poate interpreta şi ataşamentul lor, cu implicaţii panteiste, faţă de pămînt, ataşament exteriorizat prin

sărutarea locului natal, sfărîmarea mîngîietoare a bulgărilor de pămînt în palmă etc. Pămîntul huertei lui Blasco Ibañez este aspru, necesită o muncă istovitoare şi ţăranii îl blestemă, pe cînd la Reymont rodeşte generos, ca un izvor dătător de viaţă şi este binecuvîntat ca o mamă hrănitoare, ca o divinitate. Iată dar că dragostea de ţarină are la Reymont doi poli genetici : în planul concret, posibilităţile economice pe care le reprezintă, iar în cel ideal, al vagului, intuiţia legăturii indisolubile dintre fiinţa vie şi natură, ceea ce nu există la Pavel Dan ori la Blasco Ibañez.

Preocupat să stăvilească ademenirea şi contaminarea populaţiei rurale de către iadul orăşenesc, Reymont relevă insistent imposibilitatea îndepărtării ţăranului de lotul său, care îi constituie însăşi viaţa. Transplantat în alt mediu ar avea psihologia dezrădăcinatului, pierzînd, aidoma miticului Anteu, siguranţa şi puterea generate de contactul nemijlocit cu pămîntul, cu natura. Tocmai de aceea nici Antek şi nici Hanka nu vor să plece în America, cu toată ameninţarea unei penitenţe de lungă durată care stăruie deasupra capului lui Antek, pentru uciderea pădurarului. Despărţirea ţăranului de natură, de pămînt, este dureroasă şi pentru unul şi pentru altul. Suferinţa este reciprocă. Cîmpurile părăsite de gospodarii arestaţi sînt triste, iar codrul secular geme de disperare sub loviturile topoarelor. Vaierul lui cutremură sătenii din Lipce, care îi sar în ajutor şi izgonesc vrăjmaşul comun. În nuvela *În poiană*, arborii îngînă litanii jalnice

cînd pădurarul Wawrzon trebuie să se mute în sat, pentru că proprietarul vînduse pădurea.

„Fiu al pămîntului", Reymont este impresionat de durabilitatea în timp a naturii. Continuitatea ireversibilă a vieţii îi străbate întreaga operă. Hardy ilustra această idee în romanele sale mai mult prin prezenţa monumentelor istorice. Întîlnindu-le la fiecare pas, omul era pătruns de relaţia trecut-prezent şi implicit viitor, care îi năştea impresia scurgerii ilimitabile a vremii. Reymont sugerează mişcarea vieţii în univers în primul rînd prin consecuţia anotimpurilor, care determină construcţia ciclului. Romanul este constituit din patru volume, fiecare cuprinzînd cîte un anotimp ; începe cu toamna, cînd elementul vegetal şi animal se pregăteşte pentru o îndelungă hibernaţie, şi se încheie cu vara, semnificînd dezvoltarea maximă a tot ce trăieşte. Dacă ar fi început, de exemplu, cu bogăţia naturii primăvara, *Ţăranii* s-ar fi terminat cu somnolenţa iernii, ceea ce ar fi deservit ideea de permanenţă. Schimbarea anotimpurilor se răsfrînge asupra întregii vieţi a ţăranului, determinîndu-i preocupările imediate. Muncile agricole şi obiceiurile caracteristice pentru fiecare perioadă a anului sînt manifestări exterioare, concrete, ale evoluţiei timpului. Vîrstele dezvoltării omului, ale ţăranului, sînt şi ele asemănătoare cu acele ale naturii în cursul unui an. Zburdălnicia copilăriei aminteşte exultanţa primăverii, maturitatea creatoare este identică cu plenitudinea verii, bătrîneţea cu declinul toamnei, iar moartea simbolizează răceala de gheaţă a iernii.

Sentimentul continuităţii este exprimat şi de succesiunea firească şi legică a stăpînilor la conducerea gospodăriei. Antek urmează după Boryna, iar după el va veni Pietrus, fiul său, şi aşa va dura mereu, căci viaţa nu se întrerupe nici o clipă în univers ; tot ce e viu se naşte, trăieşte şi moare. Moartea, ca şi iarna, nu înseamnă însă dispariţia totală. Ea reprezintă doar un mijloc de trecere de la o formă de existenţă la alta. E maiestoasă şi inspiră frică numai pentru că este misterioasă, iar ţăranii lui Reymont se tem de necunoscut.

Convieţuirea cu natura a lăsat urme adînci în psihologia ţăranului. Liniştea aparentă şi neputincioasă, cu care natura reacţionează faţă de intervenţiile exterioare, i-a generat înclinaţia spre ataraxie, spre o filozofie a liniştii netulburate, a indiferenţei pînă la apatie, care-l împinge spre fatalism. Măreţia neclintită a naturii i-a încurajat încetineala hieratică în mişcări, ponderea şi siguranţa în acţiuni. Undeva se ghicesc energii îngrămădite care, în general se consumă lent, producînd însă cîteodată descărcări violente, cu urmări distructive. Această atitudine faţă de viaţă se leagă şi de altă trăsătură proprie naturii reymontiene : dimensiunea colosală. Asemenea multor romantici, şi la Reymont, grandiosul şi masivitatea codrilor nepătrunşi înfioară de obicei şi intimidează conştiinţa printr-o copleşitoare impresie de veşnicie. Intuirea unor forţe uriaşe conjugată cu obscuritatea abia ciuruită de razele ce străpung frunzişul bogat favorizează impresionarea sensibilităţii printr-o teribilitate mută,

enigmatic amenințătoare, inculcîndu-i omului puținătatea fizică și efemeritatea. Ca și la romantici ori la simboliști, la Reymont natura este oaza alinătoare, unde sufletul bolnav, obosit de harța cu lumea găsește seva care-l învioreazā, făcîndu-l iarăși apt pentru înfruntarea vicisitudinilor vieții. Pătrunzînd adînc în zonele simțirilor delicate și scoțînd astfel în evidență mobilurile complexe ce determină substanța intimă a sufletului omului de la țară, Reymont a creat tipuri de țărani veritabili care i-au asigurat locul de frunte printre maeștii romanului cîmpenesc universal.[1]

[1] Cf. P. van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1941, pp. 380—381.

V POLONIA REDIVIVA

Reymont a fost un patriot care a trăit din plin tragedia poporului său. După relatările autobiografice din schița *Amintiri din anii copilăriei*, preotul Szymon (Kupczyński), ruda și educatorul său, s-a străduit să-i insufle de la o vîrstă fragedă spiritul de sacrificiu pentru țara înrobită. Pe cînd avea opt ani — povestește autorul — doi unchi, Ludwik și Tomasz, participă la războiul rusoromâno-turc din 1877, primul voluntar de partea turcilor, al doilea în armata rusă. Ludwik moare, luptînd alături de Osman Pașa, încercuit la Plevna, iar Tomasz este rănit și scrie dintr-un spital de la Șumla. Familia deplînge soarta crudă a celor plecați care, siliți de împrejurări, au trebuit să lupte unul împotriva altuia. Descurajat, tatăl scriitorului spune că toate eforturile sînt zadarnice, dar preotul Szymon îl dojenește aspru, afirmînd că „fiecare picătură de sînge vărsată pentru patrie este folositoare" și că trebuie să se persevereze pînă la victorie. Tot așa vorbește Rocho din *Țăranii*. Cînd copilul speriat de jalea familiei fuge la preot, acesta îi arată chiliile celor care au pus totul în slujba eliberării, dintre care unii au murit, iar alții trăiesc în exil cu speranța întoarcerii. Acum, cînd cei dinaintea lui au

căzut, a venit rîndul său, al discipolului, să se consacre acestei lupte sfinte. O asemenea educaţie explică de ce mai tîrziu adolescentul Reymont va fi de-a dreptul fermecat de trilogia istorică a lui H. Sienkiewicz, care ilustra vremurile vitejiilor trecute, cînd Polonia, deşi năpădită din toate părţile de duşmani, ieşise pînă la urmă biruitoare. Afinităţile patriotice dintre cei doi scriitori se încheagă şi prin apartenenţa la aceeaşi familie de spirite. Căci, deşi Sienkiewicz narează mai alert, mai faptic, iar Reymont este mai descriptiv, mai impresionist, amîndoi au o rară capacitate imaginativă. Schiţa *Amintire*, în care autorul *Ţăranilor* îşi mărturiseşte admiraţia fără rezerve faţă de cele mai bune romane istorice poloneze, este, de fapt, un omagiu adresat lui Sienkiewicz.

Împărţită pentru a treia şi ultima dată în 1795 între Rusia, Prusia şi Austria, Polonia va rămîne sub „oblăduirea" străină aproape un secol şi jumătate. Încercările disperate de a-şi cîştiga neatîrnarea cu arma în mînă se ţin lanţ pe parcursul acestei îndelungate perioade de restrişte din istoria poporului polonez. De fiecare dată armatele străine îşi dau mîna şi răscoalele, lipsite de sprijinul întregului popor, precum cea din 1784 ori 1830—1831, sînt repede înăbuşite în sînge. Eşecurile repetate ale răscoalelor pentru independenţă nu spulberă însă însufleţirea luptătorilor. După fiecare înfrîngere entuziasmul renaşte din cenuşa pierderilor suferite, fiind alimentat în mod susţinut de restricţiile impuse. Riscînd totul, patrioţi înflăcăraţi desfăşoară o

intensă activitate ilegală, pentru regruparea forţelor şi iniţierea unei noi acţiuni. Se statorniceşte astfel, cu încetul, o puternică tradiţie a mişcării de eliberare naţională, care străbate şi înviorează literatura timpului. Toate curentele literare au oglindit într-un fel sau altul această tradiţie, preconizînd soluţii diverse pentru recăpătarea independenţei. Revoluţionarismul accentuat al romanticilor polonezi, protestul lor avîntat şi naiv în faţa naţiunilor civilizate, îşi are originea în situaţia deznădăjduită a patriei subjugate. Pozitiviştii şi-au fixat drept finalitate a programului lor renaşterea Poloniei prin dezvoltarea neîngrădită a burgheziei, iar poporaniştii şi-au pus toate speranţele în acţiunile eficace ale ţărănimii, emancipate economic şi social. În această direcţie va milita şi Reymont, convins că numai ţărănimea, care constituia majoritatea populaţiei, poate salva Polonia din impas. Mişcările sociale întreprinse de proletariat nu-i inspiră încredere, întrucît muncitorii erau produsul oraşului industrializat, pe care îl socotea drept un centru de corupţie morală.

De altfel, Reymont nu are o idee clară despre lupta proletariatului, fiind departe de a o înţelege în toată complexitatea ei. Vede pretutindeni cauzele împotrivirii muncitorilor, acceptă în principiu necesitatea întreprinderii unor măsuri care să le îmbunătăţească traiul, dar consideră că răzvrătirea vizînd schimbarea temeliilor societăţii nu este calea cea mai potrivită. Franek din *Prinţesa* se plînge de viaţa de cîine, pe care o duce ca lucrător într-o fabrică din Chicago,

iar Szmid-Kowalski, din aceeași nuvelă, îl completează spunînd că peste tot, în Polonia ca și în America, trebuie să trudești din greu și să plătești tuturor și pentru toate, fiindcă te afli la cheremul unui stăpîn, indiferent dacă acesta e moșierul ori *boss*-ul. Cu toate acestea masele asuprite nu trebuie să se revolte contra împărțirii sociale, pentru că nu vor putea decît să schimbe un stăpîn cu altul, dar nicidecum ordinea înstăpînită. Sugestii de acest fel, amintind argumentele cuprinse în celebra fabulă a lui Menenius Agripa, găsim în *Răscoala*, ale cărei semnificații depășesc cu mult cadrul unui basm despre animale.[1] Iată de ce agitatorii socialiști vor fi unilateral considerați de Reymont doar ca niște pescuitori în apă tulbure, ca niște declasați cu un trecut întunecat și o moralitate scăzută, roși de ambiții mărunte, pe care le îmbracă în vorbe umflate despre fericirea tuturor năpăstuiților (Ștefan Topór din *Prințesa*). În activitatea lor nu vede decît urmări păgubitoare chiar pentru cei în numele cărora se zbat. Discursurile lor, caracterizate de scriitor demagogice, reușesc să înșele o vreme mulțimile neștiutoare, dar, în cele

[1] În medalionul citat, J. Lorentowicz afirma că în *Răscoala* Reymont a creat doar o epopee ciudată, în care eroii sînt animale : „În această parabolă feerică Reymont a rezumat atît dragostea sa puternică pentru animale, cît și scepticismul său cu privire la oamenii trăind în societate" (p. 44). În critica literară polonă s-a observat deja că „basmul" conține clare intenții social-politice. A se vedea, pentru exemplificare, cele 4 foiletoane apărute în periodicul *Nowa Zorza*, Cracovia, 1926, nr. 136-139.

din urmă, acestea se vor dezmetici și vînzătorii vor fi pedepsiți cu asprime. De aceea Ania-Prințesa îl va părăsi pe Topór, iar animalele din *Răscoala* îl vor ucide pe Rex, cînd promisiunile lui întîrzie la nesfîrșit să se îndeplinească.

Părerile lui Reymont despre socialiști, mai ales spre sfîrșitul vieții, au și suporturi religioase. Spre această concluzie conduce explicația lui Simeon Lewczuk din *Bănuita*. Și mai elocvente sînt mărturisirile din interviul acordat revistei *Wiadomości Literackie*, în care scriitorul aprecia neliniștit că lumea contemporană rătăcește tragic fără un țel precis, „fără sentimentul religios care a constituit totdeauna fundamentul spiritual al vieții lumii. Mă gîndesc mereu la asta. Meditez asupra caracterului nihilismului contemporan : ce aduce nou, ce distruge, spre ce tinde ? [...] Observ și la noi anumite manifestări de nihilism, evidente mai mult în indiferentismul total față de religie".[1] Reymont poporanistul n-a văzut rolul de hegemon al proletariatului în revoluțiile sociale. De aceea, față de revoluția din 1905—1907, la care muncitorimea poloneză a participat masiv, însușindu-și formele de luptă ale proletariatului rus, Reymont a avut o atitudine nu prea deslușită. În mai multe nuvele apărute în acest răstimp scriitorul recunoaște dreptatea luptei celor mulți și nu-și poate stăpîni un tremur de bucurie la

[1] Ixion, *Un triumf mondial al literaturii poloneze : Wł. St. Reymont (Światowy triumf literatury polskiej : Wł. St. Reymont), Wiadomości Literackie*, anul I (1924), nr. 47 (23 nov.), p. 1.

gîndul că victoria s-ar putea să fie de partea lor. Stilul sărbătoresc din nuvela *Pe muchie de cuţit* mărturiseşte unda de emoţie admirativă a autorului faţă de entuziasmul mulţimilor răsculate împotriva citadelei asupritorului : „Nebunia cuprinse capitala, clopotele anunţară bucuria, cîntară orchestrele, mii de stindarde fluturară deasupra capetelor, iar din pieptul mulţimii răbufni pînă la cer cîntecul sfînt al popoarelor, imnul libertăţii, adînc ca cerul, puternic ca lupta, nemărginit ca durerea". Şi tot aşa, în notele *Din zilele constituţiei* autorul constată plăcut surprins eroismul celor „palizi, extenuaţi dar mîndri" cînd este vorba de revendicările lor sociale. Îi categoriseşte drept nişte „oameni ciudaţi, cu ochi luminoşi, feţe oneste şi îmbrăcămintea numai zdrenţe, flămînzi şi slăbiţi, dar generoşi regeşte, fiindcă sînt gata să plătească cu preţul sîngelui şi al vieţii pentru cauza comună". Reymont este impresionat de revoluţia din 1905—1907, dar, nepătrunzîndu-i ţelurile finale, răsturnările sociale pe care le implica, i s-a alăturat făţiş doar în măsura în care vedea în ea o posibilitate pentru dobîndirea independenţei naţionale. Neînţelegîndu-i rosturile, Reymont nu i-a înţeles nici mijloacele de luptă, considerînd, de pildă, că greva generală este o modalitate de protest nepotrivită pentru polonezi, calificînd-o drept o „armă a unui popor niciodată descătuşat" *(Din zilele constituţiei)*.

Declarîndu-se de partea luptătorilor pentru libertate, Reymont condamnă pe tiranii popoarelor, care trebuie să plătească cu propria viaţă

pentru suferinţele mulţimilor asuprite. În *Pe muchie de cuţit* tiranul este dat de cei ce-l înconjoară în seama răzbunării înverşunate a răsculaţilor. Cu toate acestea se întrevede cu suficientă limpezime o anume compasiune faţă de tirani, o tendinţă de a le înţelege situaţia specială şi, pînă la un punct, de a-i dezvinovăţi. Înţelegerea autorului se îndreaptă către omul care îndeplineşte funcţia conducătorului suprem. Poziţia acestuia în ierarhia statului îl face direct răspunzător pentru toate nemulţumirile celor pe care îi stăpîneşte. Culpa lui nu este însă decît parţială, de cele mai multe ori adevăraţii vinovaţi fiind curtenii hămesiţi după aur. Uneori, ca oameni, tiranii sînt însufleţiţi de porniri generoase, vrînd să-şi facă supuşii fericiţi, dar şi aceste impulsuri sporadice sînt zădărnicite de droaia sfătuitorilor, interesaţi în perpetuarea unei stări de lucruri care le asigură huzurul. Într-un moment crucial, tiranul din metafora *Pe muchie de cuţit* înţelege că dreptatea este de partea celor mulţi şi vrea să redea totul „celor ce sînt totul", oamenilor adevăraţi. Intenţia lui este zăgăzuită de consilierii sfatului, care-l sechestrează, acoperindu-şi fărădelegile cu moartea „călăului". Este interesantă scena în care sfetnicii îl predau maselor înfuriate. Părăsind palatul, tiranul se opreşte în faţa demnitarilor şi le aruncă în faţă nedreptăţile săvîrşite împotriva poporului : unul produsese foamea, altul jefuise aurul, al treilea se purtase cu cruzime etc. În schiţele *O istorie care ar fi putut să se întîmple* şi *Din călătoriile lui Harun al Raşid*, vinovăţia miniştrilor este şi mai evidentă.

„Stăpînul" în prima și Harun al Rașid în a doua vor să cunoască direct realitatea, deoarece intuiesc că relațiile ce li se împărtășesc sînt măsluite. Și într-un caz și în altul încercarea se încheie cu o nereușită, pentru că „ochii și urechile" lor pregătesc cu grijă terenul pretutindeni, astfel că amîndoi sfîrșesc ca victime ale intermediarilor venali, dînd crezare bîiguielilor umflate ale acestora. E drama firească a conducătorilor ce s-au îndepărtat de cei pe care-i cîrmuiesc. Ambele schițe constituie un avertisment împotriva funcționarilor superiori care transmit șefilor o imagine deformată cu bună știință a vieții poporului. S-ar putea — rostește discret Reymont — ca aceștia, în ale căror bune intenții crede, să afle adevărul la vreme și să facă dreptate.

În vremea revoluției din 1905—1907, întreaga simpatie a lui Reymont se manifestă față de cei ce urmăreau în primul rînd eliberarea Poloniei. Celor căzuți pentru acest ideal scriitorul, printr-o analogie rău înțeleasă, le consacră povestirea *Ave patria, morituri te salutant...*, în care proslăvește spiritul de sacrificiu și patriotismul prestigios al navelor japoneze distruse la Port-Arthur. Toți marinarii, în frunte cu conducătorii lor, au pierit în valuri ca niște eroi. Moartea lor era necesară patriei.

Dar cu tot eroismul maselor, revoluția din 1905—1907 a fost înăbușită. „Jandarmul Europei", țarismul, deși cu fisuri evidente, era pe atunci încă prea puternic, pentru a putea fi doborît de o acțiune insuficient de matură, care

ținea o finalitate eterogenă. Nădejdile lui Reymont de a-și vedea patria neatîrnată au fost proiectate astfel într-un viitor nehotărît.

Nu după mulți ani, istoria oferă Poloniei un nou prilej de a-și sfărîma cătușele. Declanșarea primului război mondial în 1914 reanimă speranțele, inspirîndu-i lui Reymont un ciclu de povestiri și nuvele menite să trezească conștiințele și să le urnească la luptă. Prozatorul nu a fost un cronicar stăruitor al războiului. Scrierile din această perioadă nu ilustrează o evoluție strînsă a societății polone în timpul războiului, ci constituie reacții spontane față de unele aspecte, e adevărat din cele mai importante, ale acestui moment de grea cumpănă. Selectarea acestor aspecte și prezentarea lor este, se înțelege, în funcție și de concepția autorului, care în principiu a rămas aceeași. Alegoria *Clopotul spart* este o prevestire optimistă a victoriei unui popor eliberat, iar *Pe Neamț!* zugrăvește mînia dreaptă a țăranilor polonezi siliți să-și părăsească familiile și ogoarele în toiul muncilor de vară și să se prezinte la oaste. Autorul justifică ura lor față de nemți, amintind de persecuțiile îndurate din partea cotropitorilor care nu-i lăsau nici măcar să învețe și să vorbească în școli limba maternă *(Într-o școală prusiană, Țăranii)*. Deși războiul la care trebuiau să participe era și de data aceasta fratricid pentru ei, polonezii fiind înrolați în ambele armate potrivnice, rusă și austriacă, Reymont exaltă spiritul patriotic existent în lumea satelor, „sub streașina scundă", și îndeamnă la luptă pentru eliberarea pămîntului

patriei, care îşi primeşte fiii căzuţi de o parte şi de alta cu dragostea unei mame iubitoare *(Chemarea)*.

Nenorocirile pricinuite populaţiei, cel mai adesea de la sate, de tăvălugul nimicitor al războiului stîrnesc în sufletul scriitorului o durere adîncă, pe care o comunică în descrierile sale cu un realism zguduitor. În schiţa *La arat* un ţăran se încovoaie amar peste plugul tras cu greu de nevastă, doi copii şi o vacă prăpădită. Calul le fusese rechiziţionat pentru armată. La marginea unui sat părăsit, o familie lihnită de foame, abrutizată, priveşte cu lăcomie un cîine pribegit pe lîngă foc, dar animalul parcă înţelege ce-l aşteaptă şi fuge îngrozit *(Destin)*. Un copil care asistase la împuşcarea tatălui său, nu-i împărtăşeşte mamei nenorocirea ca să n-o întristeze şi iese noaptea în curte, chipurile pentru a vedea dacă nu se întoarce. O ghiulea nimereşte casa şi copilul care îşi revine în simţiri abia dimineaţa, nu mai poate salva pe nimeni, deşi aude gemetele slabe ale celor dragi prinşi sub dărîmături. Disperarea lui mută impresionează *(Ecouri)*.

Din cauza cenzurii, care n-ar fi permis publicarea acestor instantanee, înverşunarea lui Reymont este canalizată în primul rînd împotriva ocupanţilor austrieci, pe care îi creionează în culoarea cărbunelui. Inumani, jefuiesc în numele legilor războiului tot ce le cade sub mînă, iau pînă şi ţesăturile de lînă din războaie, iar dacă întîlnesc împotrivire se poartă cu o cruzime bestială. În reuşita nuvelă *Condamnatul nr. 437* nevasta însărcinată a ţăranului Adam Brudz este lovită în

pîntece şi naşte copilul mort. Abuzurile soldaţilor străini produc reacţia firească a celor siliţi să le îndure. Adam Brudz ucide cu securea pe cei patru nemţi care îl conduceau la comenduire şi, neavînd unde fugi, îi încarcă în sanie şi se predă singur. Condamnat la moarte prin împuşcare, îşi sfidează judecătorii, spunîndu-le că s-a răzbunat pentru tot răul ce i s-a făcut : pentru soţie, pentru copilul mort, pentru calul luat cu sila şi pentru propriile-i suferinţe, iar ei nu-l au decît pe el. Copilul îndurerat din *Ecouri* vede o coloană de soldaţi trecînd pe drumeagul din faţa casei. Intuind că din pricina lor a rămas singur pe lume, aruncă o cărămidă în capul ofiţerului călare din frunte şi este ucis imediat. Şi în aceste schiţe iese la iveală încrederea nedezminţită a autorului în intervenţiile salutare ale ţărănimii. Timp de un secol şi jumătate de asuprire naţională, dragostea de patrie s-a păstrat nealterată în rîndurile ţăranilor care s-au ridicat pînă la unul la chemarea furtunoasă a clopotului de luptă şi au învins *(Clopotul spart)*. Aceeaşi semnificaţie o are şi schiţa *Şi l-au dus* : preotul, înconjurat de norod, iese din biserica bombardată, purtînd sfîntul potir spre un loc mai sigur. Preotul murind, vasul preţios este salvat în cele din urmă de ţărani.

Romanul care domină creaţia lui Reymont din anii războiului este trilogia istorică *Anul 1794*. Pe lîngă inspiraţiile de moment, realizate în producţii ale genului scurt, scriitorul era preocupat totdeauna de subiecte cu o largă perspectivă

epică. Destinat îmbărbătării spiritelor, ca şi povestirile amintite, *Anul 1794* reprezintă în intenţia autorului începutul unui ciclu de romane istorice menite să reflecte lupta Poloniei pentru independenţa naţională, ilustrînd calvarul robiei şi renaşterea poporului polonez după dezmembrarea ţării. Din cele trei răscoale care aveau să constituie motivele centrale ale ciclului proiectat — 1794, 1830—1831 şi 1863 — Reymont n-a izbutit să înfăţişeze decît pe cea dintîi, renunţînd la celelalte, a căror înăbuşire ar fi descurajat pe cei ce luau parte la război. Aceleaşi cauze l-au îndemnat să-şi încheie în grabă romanul cu descrierea insurecţiei victorioase de la Varşovia, revolta fiind în realitate înăbuşită prin tragedia de la Maciejowice şi prinderea lui Kościuszko. Bazat pe un studiu aprofundat al materialelor de arhivă, *Anul 1794* încheagă o imagine autentică a epocii respective. Impresia de firesc şi actualitate care se degajă din paginile celor trei tomuri masive, tensiunea susţinută şi voga romanelor istorice înstăpînită de capodoperele lui Sienkiewicz, i-au făcut pe unii critici literari contemporani scriitorului să considere în mod exagerat trilogia drept creaţia de vîrf a lui Reymont, situînd-o chiar înaintea *Ţăranilor*.

Primul volum, *Ultimul seim al Republicii*, prezintă împrejurările vitrege în care s-au desfăşurat lucrările seimului din 1793, care a consfinţit a doua împărţire a Poloniei între Prusia şi Rusia. Promulgarea Constituţiei de la 3 mai 1791, care înlătura alegerea regelui, tronul devenind ereditar, suprima *liberum veto* şi acorda libertăţi oraşelor şi ţăranilor, a însemnat o lovitură puternică pentru anarhia feudală. Se creau astfel unele condiţii pentru dezvoltarea burgheziei orăşeneşti. Aristocraţia nobiliară, neputînd să-şi impună pretenţiile conservatoare, organizează Confederaţia de la Targowica şi recurge la „ajutorul" armatelor străine pentru a stăvili iureşul progresului care împingea alte clase pe locul întîi al arenei sociale. La cererea magnaţilor Szczęsny Potocki, Branicki şi Rzewuski, armatele Ecaterinei a II-a şi ale Prusiei invadează în 1792 Polonia şi, cu toată împotrivirea dîrză a patrioţilor, seimul din 1793 ratifică, sub ameninţarea baionetelor, o nouă împărţire a ţării. Scriitorul descrie incisiv nepăsarea vînzătorilor de patrie faţă de suferinţele poporului, aruncat pradă ocupanţilor străini. Societatea înaltă îşi ducea viaţa într-o risipă condamnabilă, preocupată să intre în graţiile ambasadorului Ecaterinei a II-a, Jakub de Sievers, pentru a vîna sinecuri grase, şi să-şi omoare plictiseala în distracţii fastuoase, în timp ce soldaţii polonezi rătăceau hăituiţi, într-o stare de plîns. Se părea că Polonia se află fără putinţă de scăpare la picioarele vrăjmaşilor. Patrioţii înflăcăraţi nu disperă însă şi întreprind sub îndrumarea lui Kościuszko o vastă campanie pentru reorganizarea mişcării de eliberare. Volumul al doilea care oglindeşte tocmai această perioadă de regrupare a forţelor revoluţionare împrăştiate poartă titlul mobilizator *Să nu disperăm niciodată!*

Printre organizatorii insurecţiei se conturează de la început cîteva grupări distincte în ceea ce priveşte mobilurile finale şi mijloacele de acţiune. Radicalii îşi însuşiseră maximele revoluţiei franceze, tinzînd să le aplice, neschimbate, realităţilor poloneze. În acest scop ia fiinţă facţia „Apărătorilor libertăţii", care promova egalizarea stărilor, moartea regelui, confiscarea averilor clerului, ale aristocraţilor şi desfiinţarea titlurilor nobiliare. Considerînd progresul şi fericirea umanităţii drept legea supremă, radicalii luptau pentru drepturile omului şi ale cetăţeanului. Îşi apropriaseră fără rezerve *Contractul social* al lui J.-J. Rousseau, proclamînd domnia cinstei şi a înţelepciunii, a libertăţii şi a egalităţii. Soluţiile „extremiste" ale „iacobinilor" speriau însă pe moderaţi, care se temeau că în felul acesta s-ar periclita temeliile sociale ale statului. De partea moderaţilor se declară breslele meşteşugarilor din Varşovia, conduse de cizmarul Kiliński, care vor lupta împotriva duşmanilor şi a feudalilor privilegiaţi, dar nu se vor atinge de reprezentanţii bisericii şi de rege. Cu toţii sînt de acord însă, că pentru izgonirea ocupanţilor este necesară eliberarea ţăranilor din chingile înăbuşitoare ale servituţilor feudale. Ţărănimea nu se va ridica de bunăvoie la lupta pentru apărarea patriei atîta vreme cît pentru ea perspectiva socială va rămîne aceeaşi : robia. Kościuszko însuşi înţelege acest deziderat cînd conchide că „ţăranul liber înseamnă Polonia liberă, înseamnă temelia forţei şi a neatîrnării ei. Cine se poate împotrivi întregului popor ?".

Activitatea ilegală a patrioţilor întîmpină rezistenţa îndărătnică a aristocraţiei conservatoare, care se mai iluziona cu himera că reprezintă fundamentul Republicii şi că fără conducerea ei orice iniţiativă este de la bun început sortită eşecului. Avînd drept crez pe Dumnezeu, credinţa, biserica, libertatea de aur şi *liberum veto*, aristocraţia se împotrivea din răsputeri reformelor sociale care facilitau progresul burgheziei. De aceea nu admitea constituţia elaborată la 3 mai 1791 şi cu atît mai puţin voia să audă de eliberarea ţăranilor, faţă de care se considera învestită cu puteri discreţionare, socotindu-i proprietate particulară. Un aliat puternic al aristocraţiei împotriva maximelor iacobine şi îndeosebi împotriva emancipării ţărănimii era mica nobilime, şlahta, care se vedea astfel lipsită de unicul mijloc de a-şi munci pămînturile gratuit. La aceştia se adăugau nobilii şi prelaţii superiori vînduţi Ecaterinei, care se străduiau să fie pe placul stăpînei ce le umplea pungile cu aur, şi indiferenţii.

Dar, cu toate divergenţele de opinii dintre protagoniştii mişcării de eliberare, cu toate primejdiile care ameninţau la tot pasul, răscoala — descrisă în volumul trei — izbucneşte în martie 1794. În speranţa de a-şi dobîndi libertatea, ţăranii fug de pe moşiile boiereşti şi se înrolează în armata lui Kościuszko, care, deşi apare foarte puţin direct în acţiune, este adevăratul erou principal al cărţii. Personalitatea lui atinge în roman, ca şi în realitate, proporţii şi aureolă de legendă. Admiraţia şi încrederea ţăranilor

față de acest simbol al libertății poporului polonez este nemărginită. Victoria de la Racławice se datorește în primul rînd vitejiei pilduitoare a celor cîtorva mii de țărani. Ca o consfințire a respectului de care se bucurau în ochii lui noii cetățeni ai Republicii, Kościuszko îmbracă după bătălie sumanul purtat de conducătorul țăranilor, Bartosz, căruia îi schimbă numele și îi acordă gradul de stegar.

La Varșovia, insurecția începe la 17 aprilie 1794. Pregătirea oamenilor și luptele de stradă, încheiate cu triumful răsculaților, sînt descrise de autor cu migala care îl caracterizează. Căci Reymont simte totdeauna nevoia de a stărui asupra fiecărei probleme abordate, oricît de minoră ar părea ; el trebuie să-i pătrundă sensurile adînci, s-o trăiască și s-o simtă profund. Paginile care înfățișează tabloul Varșoviei revoluționare sînt cele mai reușite din roman, rivalizînd cu scenele de bătălie zugrăvite de Sienkiewicz în trilogia sa. St. Żeromski (1864—1925) va continua descrierea evenimentelor dramatice care au urmat după dezmembrarea definitivă a Poloniei, cuprinzînd în romanul *Cenușa (Popioły,* 1904) participarea legiunii poloneze, condusă de generalul Dąbrowski, la războaiele napoleoniene. Reymont, continuînd pe J. I. Kraszewski, B. Prus și H. Sienkiewicz, constituie, alături de Żeromski, un moment important în dezvoltarea tradiției romanului istoric în Polonia.

Pe acest fundal social-istoric, bogat în fapte și semnificații, autorul proiectează evoluția personajului principal, Sewer Zaręba, care unește

prin prezența sa toate episoadele, înlesnind urmărirea acțiunii. Această aproape singură modalitate de expunere pare surprinzătoare pentru spiritul deosebit de inventiv al romancierului, chiar atunci cînd este vorba de compoziția operelor sale. Adesea se creează impresia că eroul își pierde din contururile personalității, servind doar ca un instrument lipsit de pondere intrinsecă, purtat cîteodată facil într-o direcție ori alta de intențiile autorului sau de necesitățile desfășurării acțiunii. Zaręba este, desigur, un *alter ego* al scriitorului, ale cărui oscilații ideologice le ilustrează de-a lungul întregii cărți. La înclinațiile religioase ale lui Reymont, care se adîncesc tot mai mult spre sfîrșitul romanului, apărînd elevat de pildă în preceptele mistice ale tînărului ofițer Wroński, se adaugă inconsecvența privind persoana regelui. Inițial, în timpul seimului din 1793, Zaręba îl califică imprecativ drept un „cadavru pictat în rege", o marionetă sensibilă numai la sunetul ademenitor al aurului vrăjmaș. Ulterior însă, cînd regele i se arată în postura magistrului lojii masonice, sub auspiciile căreia își ducea activitatea facția „Apărătorii libertății" (!), cerîndu-i să-i dezvăluie numele capilor revoltei și Zaręba îi aruncă în față fărădelegile făptuite împotriva poporului, umilința îndurerată a celui care s-a străduit toată viața pentru binele patriei, iar acum este socotit un trădător, îl deconcertează pe învinuitor. Pînă la urmă regele îl convinge că faptele lui nu pot fi înțelese și judecate decît de posteritate. Schimbarea aceasta prea bruscă a atitudinii

lui Zaręba mărturisește o carență în vederile autorului care, în eventualitatea victoriei răscoalei, nu-și putea imagina forma de stat a Poloniei de atunci fără „stîlpul" regal, față de care în roman are o poziție nehotărîtă. Că este așa o demonstrează felul în care se comportă și este considerat regele în timpul insurecției din Varșovia. Soldații din garda personală pleacă să lupte de partea polonezilor fără permisiunea lui. Monarhul întreține relații cu răsculații dar și cu dușmanii, urmărind să-i împace (sic !) și, cu toate acestea, Kiliński, și prin el breslele și moderații, îl apără de primejdia facționiștilor iacobini.

La baza acestei ezitări se află, ni se pare, neîncrederea lui Reymont în mulțimile răsculate, neîncredere care stăruie obsesiv pe întreg parcursul romanului. Pentru a-și convinge eroul, și pentru a se convinge pe sine însuși de patriotismul maselor anonime și capacitatea lor de acțiune, Reymont îl poartă pe Zaręba și la Paris ca să ceară, în numele „apărătorilor libertății", ajutorul bănesc al revoluției franceze. Autorul a intuit întrucîtva comunitatea de interese existentă între cele două mișcări revoluționare, legătură confirmată de altfel și de clasicii marxismului. Deși asistă aici la ghilotinarea lui Filip de Orléans, convingîndu-se astfel de forța de nezdruncinat a poporului, deși ortacii „iacobinului" Konopka se luptă cu eroism în insurecția de la Varșovia, lipsa lui de înțelegere se menține. Chiar și mai tîrziu, în producțiile mai puțin realizate din ultimii ani ai vieții, precum *Prințesa*

și *Răscoala*, Reymont va nutri rezerve serioase față de masele revoluționare. Din această cauză va întrezări ca singur mijloc pentru renașterea națională a Poloniei împăcarea tuturor claselor sociale în fața pericolului comun. De aceea Zaręba îi va spune, cam emfatic, lui Kościuszko înainte de izbucnirea insurecției, că la Varșovia „în fața dușmanului nu mai există stări sociale, nu mai există facțiuni, bogați ori săraci [...]. Cizmarul ca și aristocratul înfumurat, omul simplu ca și filozoful sînt animați de aceeași dorință de luptă pentru patrie". Aceleași principii le va promova Reymont și în *Prințesa*, în care socotește că divergențele dintre partide pălesc cînd este vorba de libertatea patriei, îndemnînd la unirea tuturor forțelor pentru înfrîngerea dușmanului în războiul din 1914 și cîștigarea independenței.[1] Sînt, indiscutabil, ecouri cu punctul de pornire în concepțiile abramowiste. Căci, după eșecul revoluției din 1905—1907 se răspîndesc în Polonia cu o priză deosebită ideile filozofului Edward Abramowski care, susținînd solidaritatea tuturor claselor, așadar excluzînd deliberat lupta de clasă ca factor principal al dezvoltării sociale, promova soluția transformării societății pe cale pașnică, numai prin reeducarea indivizilor în ca-

[1] Într-o scrisoare adresată la 13 iulie 1925 lui Z. Dębicki și publicată de acesta în *Kurier Warszawski*, 1929, nr. 1, p. 10, cu titlul : *Reymont și Wierzchosławice (Reymont a Wierzchosławice)*, Reymont considera că prosperitatea pașnică a Poloniei nu este posibilă fără armonia tuturor straturilor sociale.

drul unor forme economice noi : cooperativele de producţie. Teoria a fost îmbrăţişată ca salutară de o parte a intelectualităţii şi de burghezia înfricoşată de revoluţia abia înăbuşită. „Polonia rediviva" s-a înfăptuit într-adevăr după primul război mondial, dar impasul social, pentru rezolvarea căruia autorul *Ţăranilor* indica soluţii poporaniste contradictorii, nu a fost înlăturat decît după al doilea război mondial şi tocmai de către cei pe care Reymont nu i-a înţeles niciodată : proletarii.

VI CĂUTĂRI

Cercetarea operei reymontiene trebuie să cuprindă şi lucrările elaborate de scriitor în momente de dezechilibru sufletesc, chiar dacă acestea sînt mai slabe ca realizare. Pentru că multe reacţii afective, adesea şi raţionale, ale unor personaje de prim-plan în opere capitale dominate de realism, precum *Ţăranii* sau *Anul 1794*, nu pot fi înţelese decît avîndu-se în vedere preocupările spiritiste ale autorului. Este adevărat că în cazul lui Reymont, poate mai mult decît la alţi scriitori, speculaţiile teozofice se grefează pe unele ecouri din literatura timpului şi pe superstiţii populare, astfel încît, exceptînd destul de puţinele situaţii cînd delimitările se impun cu limpezime, de cele mai multe ori este greu de hotărît unde încetează unele şi de unde încep celelalte. Pe de altă parte, o trecere în revistă, oricît de scurtă, conţinînd aprecierile critice de rigoare asupra răsfrîngerilor mistice în creaţia literară, va întregi profilul ideologic al prozatorului, restabilind în acelaşi timp proporţiile cuvenite ale influenţei religioase, de unii

istoriografi polonezi exagerate [1], de alții abia pomenite. [2]

Că Reymont a căzut uneori victimă mistificărilor spiritiste nu este de mirare. În explicația faptului motivele exterioare, privind atmosfera epocii, se conjugă cu cele de ordin subiectiv, legate de biografia și temperamentul romancierului. Reprezentînd filozofic o încrengătură a idealismului obiectiv, spiritismul este expresia modernă a credinței foarte vechi în posibilitatea comunicării cu sufletele morților prin intermediul unui medium. Ca mișcare cu un sistem de vederi cît de cît închegat, spiritismul este atestat spre sfîrșitul primei jumătăți a secolului al XIX-lea în America, unde religia quaquerilor i-a favorizat foarte mult răspîndirea. După 1848, cunoaște o dezvoltare ilustrată, printre altele, și de înființarea unui cerc de spiritism chiar la Universitatea din Filadelfia. În Europa este introdus mai întîi în Franța de Allan Kardec și în Anglia de mistress Hayden, prin 1852, apoi în Germania. În aceste țări cunoaște și cea mai mare dezvoltare. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea apare o literatură uriașă ca întindere care, împletindu-se cu celelalte fațete ale idealismului, luptă împotriva filozofiei materialiste în plină dezvoltare.

[1] Z. Dębicki, *Wł. St. Reymont laureat al Premiului Nobel (Wł. St. Reymont laureat Nobla)*, Varșovia, Cracovia, Lublin, Łódź, Paris, Poznań, Vilna, Zakopane, 1925, 36 p. ; Z. Fałkowski, *Wł. Reymont. Omul și creația. (Wł. Reymont. Człowiek i twórczość)*, Poznań, 1929, 118 p. etc.

[2] L. Goliński, *op. cit.* ; J. Lorentowicz, *op. cit.* ; K. Bugowski, *op. cit.* ș.a.

Prin numeroase volume și publicații se încerca nici mai mult nici mai puțin decît fundamentarea teoretică a spiritismului ca știință, și încă experimentală, cum o numea B. P. Hasdeu în al său *Sic cogito* [1]. Repercutări mai slabe sau mai puternice ale acestor discuții aprinse care au cuprins și fruntași ai vieții științifice și literare [2] au pătruns, fără doar și poate, și în alte țări. În Polonia exista încă dinainte de 1887 o Asociație teozofică la Wrocław, care întreținea legături cu organizații similare din Germania. Tot aici se înființează în 1890 Asociația psihică, cu intenția declarată de adîncire a cunoștințelor despre spiritism prin promovarea în rîndurile adepților polonezi a literaturii consacrate în străinătate. Cam în același timp se intensifică și în România inițiativele legate de mișcarea spiritistă prin „demonstrațiile" practice și scrierile lui B. P. Hasdeu, pe care I. L. Caragiale îl numea ironic „Prezidentul Consiliului de Administrație al Primei Societăți (sic) spiritiste române". [3]

În expunerea motivelor obiective nu trebuie neglijată, de asemenea, nici presupunerea că

[1] B. P. Hasdeu, *Sic cogito*, București, 1892, cap. I.

[2] Cf. *Ibidem*, p. 4.

[3] Vezi *Excelsior*, poezie publicată de Caragiale în *Moftul român*, nr. 6, 1893, p. 6. Înțepătura este conținută în subtitlul : „Dedicată ilustrului autor al sublimului hop : *Sic cogito*, Domniei-Sale Domnului B. P. Hasdeu, Prezidentul [...]". Aluziile licențioase la adresa exacerbării spiritismului lui Hasdeu după moartea Iuliei erau una dintre temele preferate ale *Moftului român* la începutul apariției sale. Pentru contribuția lui Caragiale a se vedea numerele 1, 3, 6, 16, 18, 39 din 1893.

Reymont ar fi putut să fie influenţat, şi nu în mică măsură, şi de aşa-numita literatură a halucinaţiei, foarte bogată spre sfîrşitul secolului al XIX-lea. Cu toate că acest gen de creaţie artistică, în care predomină elementul fantastic, nu era elaborat întotdeauna de scriitori stăpîniţi de pasiunea spiritismului, înflorirea lui în epoca respectivă poate şi trebuie să fie considerată tot ca o urmare a frămîntării ideologice, în cadrul căreia idealismul mistic cunoaşte o amploare deosebită. Cu începuturi menţionabile în iraţionalismul romantic, la V. Hugo, Novalis, Hoffmann, E. A. Poe şi alţii, atmosfera de exaltare excesivă, halucinantă, populată de fiinţe supranaturale, este preluată în linie dreaptă de literatura simbolistă, transmiţînd însă ecouri şi unora dintre scriitorii realişti sau chiar realişti critici.

Observaţiile teozofice frecvente în atmosfera spirituală a epocii au găsit în conştiinţa lui Reymont un sol prielnic pentru a se dezvolta. Reamintim că în epistola autobiografică adresată lui A. Wodziński scriitorul scotea în relief religiozitatea accentuată în care şi-a petrecut primii ani ai copilăriei. Se înţelege că multe din impresiile pe care le-a încercat sub semnul acestei pioşenii precoce i s-au întipărit pentru totdeauna în subconştient, determinînd o receptivitate sporită faţă de ideile mai mult sau mai puţin contingente cu misticismul. În momentele de descurajare cu care i-a fost presărată din plin tinereţea, conştiinţa adolescentului, strîmtorată de împrejurările vitrege, admitea fără prea mult discernămînt orice refugiu aflat la îndemînă, lansîndu-se necenzurată în tot felul de căutări, fie şi de natură spiritistă. La acestea se mai adăuga o sensibilitate nervoasă aproape bolnăvicioasă, care-l conducea uşor la dereglarea echilibrului psihic, făcîndu-l foarte potrivit pentru rolul de medium.

De cînd datează primul contact al lui Reymont cu spiritismul şi în ce împrejurare anume s-a petrecut — prin mijlocirea cărţilor sau prin participarea directă la şedinţe — sînt întrebări la care nu se poate răspunde cu precizie. Din relatările biografice cuprinse în lucrările istoricilor literari polonezi rezultă că în 1887, cînd Puszow, secretarul Asociaţiei teozofice, l-a luat cu el în Germania, apoi la Wrocław, îl cunoştea mai demult şi îl aprecia ca un bun medium.[1] Afirmaţia presupune relaţii antecedente anului 1887, asupra cărora, din păcate, nu s-au aflat atestările corespunzătoare. Este cert însă că după 1887 Reymont trebuie să fi manifestat un interes cît de cît susţinut pentru spiritism, de vreme ce în 1890 figurează printre cei 39 de membri ai Asociaţiei psihice organizate atunci la Wrocław[2], iar în 1894 ia parte împreună cu medicul homeopat

[1] Cf. L. Goliński, *op. cit.*; K. Bukowski, *op. cit.*

[2] La Wrocław în biblioteca „Ossolineum", se află facsimilul unui anunţ tipărit care atestă înfiinţarea Asociaţiei psihice la 15.X.1890. În afară de numele şi pronumele membrilor, printre care se găseşte şi acela al lui „Władysław Reiment", căci aşa iscălea scriitorul atunci, anunţul mai are încă două rubrici privitoare la situaţia civilă şi la cunoaşterea dansului, cea din urmă calitate probabil necesară în anumtie practici de iniţiere. Reymont era cavaler şi ştia să danseze.

Józef Drzewiecki la un congres al teozofilor, la Londra.[1] Ulterior, preocupările pentru temele oculte cresc în intensitate. Reymont este prezent la multe şedinţe ale iniţiaţilor. Un fapt sugestiv este şi prietenia lui cu doctorul J. Ochorowicz, spiritist cunoscut în Polonia, care a scos şi o carte în această direcţie, apreciată de B. P. Hasdeu ca folositoare în ceea ce priveşte materialul pe care-l conţine, dar ca o „încurcătură" sub raportul teoretizării datelor.[2]

Rătăcirile teozofice n-au avut în Reymont un apostol cu veleităţi doctrinare. Nefiind un spirit înclinat spre rigurozitatea ştiinţifică, n-a scris lucrări de amploare cu ambiţii demonstrativ experimentale, ca Hasdeu. Intervenţiile lui s-au menţinut în principiu la nivelul literaturii. Elemente din cabala ebraică, metempsihoza indică şi monoteismul creştin — izvoare din care îşi trag existenţa elucubraţiile spiritiste — la care se adună ecouri înrudite din magnetismul animal şi hipnotism, transpar disparate în cîteva schiţe şi nuvele şi închegate într-un ansamblu oarecum unitar în romanul *Vampirul*. Aceste secvenţe idealist mistice vor uşura receptarea unora dintre ideile esteticii simboliste, date fiind unele afinităţi ideologice. Spiritismul însuşi reprezenta o modă ultraromantică moştenită şi de simbolişti.

Unul dintre fenomenele spiritiste pe care Reymont le-a răsfrînt în opera sa numai sub forma unor fapte descrise aparent obiectiv, fără vreo

[1] L. Goliński, *op. cit.*
[2] B. P. Hasdeu, *op. cit.*, p. 89.

intenţie de a le explica geneza, este acela al telepatiei, definită de Hasdeu „telegrafie a iubirii" într-un capitol special din *Sic cogito*. Explicată de ştiinţele pozitive printr-un sistem de emisie şi recepţie analog telegrafiei fără fir, capacitatea unor fiinţe de a percepe de la distanţă şi fără ajutorul simţurilor obişnuite este exemplificată de scriitor în cîteva direcţii. Unele personaje, înzestrate cu o sensibilitate foarte dezvoltată, prevăd întîmplările viitoare, îndeosebi cele triste. Jagna din *Ţăranii* înainte de a fi batjocorită de mulţime simte că i se va întîmpla ceva rău, iar Jaszczukowa din nuvela *Bănuita* îşi aşteaptă resemnată nenorocirea ce va veni, deşi nici ea nu ştie despre ce poate fi vorba. Tot aşa Boryna, presimţindu-şi sfîrşitul, iese şi moare pe cîmp, ca şi calul din nuvela *În amurg*. Un punct de plecare pentru descrierea presentimentelor la oameni sau la animale l-a putut afla iniţial Reymont în unele credinţe populare, potrivit cărora unele animale din preajma omului, cîinele, de pildă, îşi părăsesc stăpînul înainte de a muri şi sucombă nevăzute de nimeni. Astfel se explică în parte, şi stările sufleteşti, în genere apatice şi mohorîte, care nu au nici un motiv în ordinea senzorială imediată, ca în cazul lui Genio din *Idila*. Întrebat de iubită de ce este trist, Genio îi răspunde cu sinceritate că nu ştie. „Poate pentru că iubesc, poate pentru că trăiesc, nu ştiu. În mine este o strună care, atinsă de culori, arome ori forme, de amintirea a ceva ce poate nici nu există, de vreo închipuire fără contur şi fără expresie, îmi tremură în piept,

se mişcă în creier şi mă afundă cu totul într-o durere nostalgică, în dorinţă. De ce? Parcă eu ştiu? Atunci simt doar cum mă înconjoară golul. Un spaţiu cenuşiu, fără sfîrşit, mă adînceşte în chinuri, trecînd prin mine. Şi mă cufund, neavînd putere să mă împotrivesc [...]" Curînd, în timpul unei plimbări pe lac iubita îi moare, izbindu-se cu fruntea de un trunchi, iar el se împuşcă.

Alteori firile extrem de sensibile interceptează evenimente care se consumă la depărtări enorme faţă de locul în care se află. O mamă aude chemarea fiului care moare pe front şi pleacă după el *(Chemarea)*, iar lui Janek i se arată un prieten din copilărie conform unui jurămînt făcut mai demult: cel care va muri mai întîi, îl va anunţa pe celălalt *(O povestire ciudată)*. Al doilea caz reprezintă doar o transpunere cu prea puţine elemente originale în afară de nume, a unei întîmplări pe care o relatează şi Hasdeu, tot după spusele altora, în *Sic cogito* ca circulînd în epocă. Este o dovadă că Reymont era la curent cu literatura spiritistă. Afirmaţia este întărită şi de unele amănunte prezente în scrierile sale, amănunte care erau foarte cunoscute printre adepţii teozofiei. A. R. Wallace spunea că specialitatea spiritului domnişoarei Nichol era aceea de a aduce flori, indiferent de anotimp [1]. În romanul *Vampirul*, Zenon, un scriitor polonez emigrat în Anglia, abia trezit dintr-un somn hipnotic, îşi vede patul plin de violete primite de la Daisy,

[1] Cf. B. P. Hasdeu, *op. cit.*, p. 99.

care în realitate nici nu fusese la el. Cunoaşterea telepatică a celor ce se întîmplă în afara apropierii imediate a simţurilor se produce chiar dacă persoana cu însuşiri mediumistice doarme. În schiţele *Năluciri* şi *Strigătul*, lui Henryk i se pare că aude în somn strigăte de ajutor şi se repede afară să ia apărarea unei femei. Este rănit şi aruncat în apă. Dimineaţa se trezeşte ud şi plin de sînge. Dar nu numai evenimente diferite pot să fie percepute de la distanţă, ci şi voinţa cuiva. Pomenitul Zenon se află în completa stăpînire a indienei Daisy. O forţă mai puternică decît voinţa proprie îl călăuzeşte spre ea. Cînd nu se află alături, dorinţa ei i se transmite pe calea transcendentului; îşi aude numele strigat, îi sună în urechi o melodie cunoscută în împrejurări caracteristice, fiinţe invizibile îi scriu depeşe etc. Un reflex al perceperii voinţei este şi răzbunarea. Un bătrîn sărăcit de un duşman puternic, pe care nu-l putea pedepsi altfel, face şapte statui de ceară închipuind pe vrăjmaş şi le înţeapă pe rînd, provocînd astfel chinuri îngrozitoare şi moartea celui înfăţişat *(Aştept)*. Şi aici Reymont putea porni de la unele credinţe ale poporului în puterea farmecelor, de felul celor de la noi. Împungerea figurilor de ceară, înfigerea cuţitului în pămînt, pămîntul semnificînd inima duşmanului, scormonirea şi stingerea cărbunilor, focul simbolizînd durerile sufletului etc. sînt practici care există şi în folcloristica polonă. Dacă nu structurate pe elemente şi în forme identice, în orice caz concepute pe un fond de superstiţii şi în intenţii cu totul similare.

Aminteam de Zenon, personaj central în *Vampirul*. Starea lui, în care autorul a pus multe din experienţele personale, seamănă izbitor cu aceea denumită în mod curent dedublare de persoană. Eroul trăieşte în două ipostaze complet deosebite una de alta. Pînă la venirea indienei Daisy, Zenon se comportă ca un om cu totul normal; are o logodnică pe care o iubeşte şi întreţine relaţii cu semeni obişnuiţi. Scrie şi are idei originale despre realitatea înconjurătoare, pe care o apreciază cu multă luciditate. Apare însă Daisy şi armonia se strică; tot mai dese sînt momentele cînd voinţa şi imaginaţia îi sînt subjugate de această apariţie enigmatică. Fără să-şi dea seama şi uneori fără să vrea îndeplineşte orbeşte toate poruncile femeii. În puterea ei i se dezvăluie tainele lui Bafomet-satana, a cărui capelană era, şi tot vrăjit de ea va pleca în cele din urmă în India, ţară a misterelor exotice, părăsindu-şi logodnica şi prietenii. Trecerea de la starea halucinantă la cea normală este definitivă. Memoria nu păstrează decît frînturi de impresii foarte vagi asupra celor întîmplate în starea precedentă. Purtarea lui Zenon are multe puncte comune cu aceea a Felidei, un caz celebru în lumea spiritiştilor. Aceasta, o tînără din Bordeaux, pînă la vîrsta de 20 de ani era pe rînd cînd veselă, cînd tristă. Starea de veselie creşte treptat ca durată, ajungînd să se permanentizeze după 20 de ani. Cînd era veselă îşi amintea tot ce făcuse în situaţia dinainte, nu însă şi invers. Ca expresie literară a vigilambulismului, Zenon nu este un punct izolat în creaţia lui Reymont. El continuă,

de fapt, pe Orłowski, şeful staţiei Bukowiec, din romanul *Comedianta-Frămîntări*. În modul de apreciere a acestor două cazuri există însă o diferenţă ilustrativă pentru evoluţia conceptuală parcursă şi starea de spirit în care scriitorul elaborează cele două romane. Pe cînd Orłowski reprezintă un caz patologic, fiind descris ca atare, Zenon marchează o creştere a elementelor oculte care ajung să domine conştiinţa autorului în perioada respectivă. Orłowski este în ultima fază un nebun tipic, dar Zenon se află în stăpînirea unor forţe misterioase, despre care, ca şi Reymont, nu ştie nimic şi pe care nu le neagă.

Reymont credea în existenţa lumii spiritelor. Cu rădăcini într-una din dogmele fundamentale constitutive ale religiei, ideea este complicată în spiritism prin revelaţiile lui Swedenborg, pe care trebuie să-l fi cunoscut şi Reymont, cel puţin în parte, din traducerea franceză apărută în 1872. Potrivit unor „adevăruri" dictate de însăşi divinitatea, între cer şi infern ar exista o sferă populată de suflete după dispariţia învelişurilor materiale.[1] În sistemele unora dintre doctrinarii spiritişti lumea n-ar fi decît o întrupare a spiritelor emanate de la Dumnezeu. Diversitatea fenomenală şi evoluţia în timp erau explicate prin teoria metempsihozei indiene, după care sufletele trebuiau să parcurgă circuitul tuturor formelor de existenţă pentru a se putea întoarce la

[1] Em. Swedenborg, *Du Ciel et de ses merveilles et de l'Enfer d'àpres ce qui a été entendu et vu*, Paris, Leipzig, Londra, New York, 1872, p. 229.

Dumnezeu purificate. Sublocotenentul artilerist Wroński, unul dintre personajele secundare ale trilogiei *Anul 1794,* presupune că s-a născut dintr-o rază a privirii divine. Cîteodată îşi aminteşte că a fost o piatră de lîngă drum, uneori ştie că a fost un uragan ce bîntuia prin cosmos, iar alteori îşi vede avatarurile şi călătoriile prin sori şi planete. „Am fost pe rînd de toate, în întreg universul, înainte de a mă simţi fiinţă", spune el. În felul acesta viaţa era extinsă şi la elementele anorganice, întreaga natură fiind legată prin firele invizibile ale spiritelor, care ar exista în absolut toate formele materiale. Aşadar idealiştii, chiar cei obiectivi, au observat şi ei legătura dintre componentele universului, dar au explicat-o, cum era de aşteptat, printr-o dogmă spiritualistă şi nu prin materia obiectivă ca izvor şi cauză unică pentru toate procesele.

Prezent mai întîi în subconştientul afectiv, sentimentul înrudirii dintre toate formele existenţei se „clarifică" în conştiinţa lui Reymont prin speculaţiile mistice. Atîta timp cît în sugerarea acestei înrudiri a fiinţei vii, superioare cu universul material scriitorul rămîne la intuiţia unor relaţii doar la nivelul materiei, ca în tetralogia cîmpenească, înfăţişarea psihologiei oamenilor se menţine în limitele realismului. Ţăranii ghicesc emoţional că între ei şi existenţele înconjurătoare este o apropiere esenţială, dar se opresc aici, autorul neîncercînd să cerceteze mai departe în ce constă această legătură. Cînd însă capătă în sfera raţională temeiuri explicative metafizice de nuanţă religioasă, ca la Wroński din

Anul 1794 sau Zenon, avem de-a face deja cu o exacerbare pe linia spiritismului. Tot ce există are sufletul său juruit tăcerii şi tainei — spune Reymont în *Vampirul,* modificînd uşor o frază emisă cîndva de Giordano Bruno. Toate lucrurile îşi au o viaţă a lor despre care vorbesc pentru cine ştie să le asculte. Iată cum sînt descrise obiectele din locuinţa lui Zenon : „[...] în cameră domnea o tăcere amorţită, somnoroasă. Din cînd în cînd doar întunericul şi liniştea conversau în umbra subţire a inefabilului, foşneau sunete moarte de mult, culori... o viaţă tăinuită de teamă începea să apară... lucrurile moarte păreau că trăiesc... pereţii şopteau... bronzurile răsunau jalnic parcă de gemetele sufletelor care rătăcesc în jurul propriilor avataruri trupeşti... mahonul tare ridica un glas nostalgic... iar din scoicile de pe cămin radiau zgomotele pline de dor ale mărilor îndepărtate, ale întinderilor arse de soare, emanaţiile adîncurilor legănate... o altă viaţă, a tuturor lucrurilor, tremura în întuneric".

Înrudirea prin spirit cu toate formele materiale naşte senzaţia înfrăţirii cu natura în momentele de intensă emotivitate. Dacă liniştirea lui Jerzy din nuvela *Faţă în faţă* prin mîngîierea ierbii şi a pămîntului se produce pe treapta inconştientă a afectelor, Zenon, după vederea lui Bafomet slujit de Daisy într-o clădire dărăpănată din împrejurimile Londrei, se contopeşte euforic cu elementele dezlănţuite ale naturii, îmbrăţişează copacii, îngenunche în faţa tufişurilor, sărută iarba uscată şi stropeşte cu lacrimi de fericire aceste „*fiinţe* scumpe şi sfinte, pierdute de mult şi

neaşteptat regăsite". În momentele de exaltare, nervii încordaţi paroxistic îl fac să înţeleagă limba lumii ce nu cuvîntă şi să-i simtă durerile prin spiritele care o locuiesc.

Şi, deoarece în sfera transcendentului există o ierarhie valorică în funcţie de distanţa pînă la divinitate, comunicarea este mai deplină atunci cînd se întîlnesc spirite aparţinînd aceleiaşi trepte. Atunci senzaţia de identificare este totală, generînd ideea de împlinire a unei predestinări. Zenon şi Daisy îşi împărtăşesc că s-au dorit de la început, de cînd se aflau în El, şi s-au căutat din primele zile ale creaţiei. De obicei această comuniune perfectă se realizează în actul iubirii. Jan şi Mery din povestirea *Furtuna* „au plutit de mii şi mii de ani din adîncurile predestinării unul spre altul pe valurile dorului şi s-au trezit uimiţi în curcubeul dragostei, în existenţa dorinţelor nestinse, în acea picătură de timp care cuprinde întreaga nostalgie a tuturor veacurilor". Prin ideea ierarhizării spiritelor, cu izvoare în cărţile de căpătîi ale religiei iudaice, Reymont, ca şi poetul J. Słowacki pe cînd se afla sub influenţa misticului Towiański, explică şi apariţia geniilor. Cînd omenirea de pe vreo planetă imploră ajutorul Creatorului, acesta trimite cîte unul dintre spiritele cele mai apropiate — creştinismul le zice arhangheli — care izbăveşte lumea din impas. Geniile, după Wroński, reprezintă întruparea unor asemenea spirite superioare. Ele sînt „oglinda lumii", „glasul drept al omului în faţa lui Dumnezeu" şi „înlocuitorul acestuia pe pămînt". Între părerea exprimată în

romanul *Pămîntul făgăduinţii* de medicul Wysocki în legătură cu determinarea socială a apariţiei unor personalităţi geniale şi aceea a lui Wroński care susţinea originea şi natura lor divină este o diferenţă regresivă.

Orice corp, ca o creaţie de ordin inferior a divinităţii, este un lăcaş temporar, reprezentînd doar o experienţă dintr-o serie progresivă, la capătul căreia sufletul se odihneşte edenic şi veşnic în preajma plăsmuitorului său. De aceea spiritele tind mereu să se elibereze din cătuşele materiale. Pietrele monumentelor din Hyde Park i se plîng lui Zenon că au fost scoase din „sînul liniştii la lumina unor zile nefericite", iar mineralele transformate în maşini pe malul Tamisei scîncesc jalnic din cauza torturii de a exista pe pămînt. La animalele superioare chinul penitenţei spiritului se exteriorizează printr-o dorinţă nostalgică spre ceva nelămurit, printr-o chemare îndepărtată, sesizabilă doar emoţional, chemare ce naşte predispoziţii melancolice. Taurul Cenicero din schiţa *Los toros*, calul din nuvela *În amurg*, animalele sălbatice din *Răscoala* ş.a. aspiră după o existenţă trecută ori viitoare. Dorul vag după ţinuturi necunoscute şi intuirea emoţională a infinitului temporal aparţin, de asemenea, şi esteticii simboliste. Reymont cultivă metaforic aceste precepte pînă la secătuirea tuturor relaţiilor posibile. Elementele de acest fel, iniţial destul de sporadice, se inserează cu timpul organic în vederile religioase care pun tot mai mult stăpînire pe Reymont în ultimii ani de viaţă. Wroński, în volumul III al romanului is-

toric *Anul 1794*, rostește o dată cu convingere că „nostalgia veșnică după ceva nu este o himeră, ci însăși esența inimilor noastre", tînjind spre contopirea cu Dumnezeu, care „nu este o nălucire", ci este veșnic și pretutindeni ca natura.

În literatura lui Reymont, cuprinsă în nu mai puțin de 20 de tomuri masive, reflexele preocupărilor spiritiste, grefate de regulă pe concepte religioase, rămîn totuși marginale. Deși răspîndite în aproape toată opera, sînt indiscutabil dominate de luciditatea prezentării realiste. Foarte rar, ca în unele din lucrările considerate în acest capitol, ajung să întunece adevărata perspectivă a realității. Și aceasta se întîmplă în urma unor zguduiri sufletești, a unor decepții adînci ale autorului. În 1893, de exemplu, îndurerat de moartea mamei sale, Reymont îl întreba pe E. Rejman care sînt condițiile de primire în mînăstirea de la Częstochowa, unde voia să intre ca novice, deoarece ajunsese la concluzia — în depresiunea sufletească în care se afla — că „în afară de catolicism nu există nimic pentru care ar merita chiar să și mori" [1]. Că intenția de moment n-a fost nicicînd realizată o dovedește A. Grzymała-Siedlecki care trimite o scrisoare prioruluí mînăstirii cu rugămintea de a confirma sau infirma prezența lui Reymont printre foștii novici. I se răspunde că în registrele mînăstirii nu figurează nicăieri, dar că, după publicarea *Pelerinajului la Jasna Góra*, scriitorul a petrecut aci ca invitat cîteva săptămîni pe care le-a socotit, probabil, ca un fel de stagiu de noviciat [1]. Accentuarea căderilor mistice este caracteristică mai ales pentru ultima perioadă de creație, una din pricini constituind-o și înrăutățirea bolii de care suferea.

[1] Scrisoare către E. Rejman, publicată în *Kurier Poznański*, 1930, nr. 118, p. 8.

Reymont n-a fost, așadar, nicidecum un adaptat de formație mistică. Z. Dębicki nu are dreptate cînd susține, generalizînd, că „în el este o supunere religioasă față de rînduielile stabilite, un respect interior adînc pentru legile înstăpînite, pentru granițele limitate ale cunoașterii omenești". Dacă ar fi așa, cum se pot explica smulgerile curajoase din *Visătorul*, *Comedianta-Frămîntări*, ura pentru clasa parvenită [2] și efectele civilizației urbaniste și industriale asupra omului din *Pămîntul făgăduinții*, precum și criticismul social conținut în nuvelele *De lucru!*, *Tomek Baran* sau în romanele *Țăranii*, *Anul 1794* etc.? Pînă și într-un roman de inspirație mistică, în *Vampirul*, părelnica „supunere religioasă față de rînduielile stabilite" nu-l împiedică pe Reymont să promoveze prin Zenon și Joe necesitatea distrugerii regimului capitalist. Tot în *Vampirul*, indirect, autorul condamnă chiar spiritismul ca pe un pericol care poate avea urmări

[1] A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, pp. 268—269.

[2] *Un fragment netipărit din jurnalul lui Reymont (Fragment niedrukowanych pamiętników Reymonta)*, publicat de A. Grzymała-Siedlecki în *Kurier Warszawski*, 1929, nr. 1, pp. 9-10.

grave. Începînd prin a participa la întrunirile de comunicări oculte, Joe trece apoi la experiențe fachirice și înnebunește. Întîmplarea îl hotărăște pe Smith, organizatorul ședințelor, să jure că va părăsi definitiv îndeletnicirile spiritiste. Nonconformismul scriitorului față de societatea burgheză înăbușitoare este, așadar, permanent, cu toate că soluțiile încercate pentru îndreptarea lucrurilor l-au dus întotdeauna la eșecuri. Reymont n-a fost, într-adevăr, un revoluționar social, ci numai un nemulțumit care s-a zbătut din toate puterile să scape din lanțurile apăsătoare.

VII REYMONT ARTISTUL

Se spune adesea, și nu fără oarecare adevăr, că măiestria unui scriitor începe acolo unde încetează a fi sesizabilă la lectură. O depistare a unor trăsături specifice de meșteșug artistic este totuși posibilă și necesară, mai ales că nu este vorba atît de a intra în intimitățile atelierului de creație, deși uneori și acestea pot fi semnificative, cît de a încerca stabilirea procedeelor de expunere pe care un scriitor le folosește cu anume predilecție spre deosebire de alții și în anume consonanță proporțională și funcțională. Fiindcă aceste preferințe se identifică de obicei în caracteristicile unei școli sau ale unui curent de idei, corespunzînd în același timp și structurii artistice a autorului, vom defini particularitățile fizionomiei lui Reymont ca ilustru mînuitor al condeiului, prin raportarea lor la sistemele estetice închegate sau doar schițate care s-au înfruntat în vremea sa.

Discuția întreprinsă în Franța în domeniul științelor medicale între școala de la Nancy și aceea de la Salpetrière pentru explicarea tarelor caracterului uman prin determinismul social sau prin ereditatea patologică a pătruns și în literatură, care a preluat drept valabile ambele alter-

native. Considerînd că arta trebuie să realizeze, independent de politică şi morală, documente exacte, oglindind absolut toate aspectele vieţii, indiferent dacă sînt caracteristice sau nu, E. Zola teoretizează naturalismul şi pentru a-şi demonstra convingerile expuse în *Le roman expérimental* (1880), *Les romanciers naturalistes* (1881) ş. a., scrie istoria naturală şi socială a unei familii sub al doilea imperiu : *Les Rougon-Macquart*, gîndită ca o replică la *Comedia umană* a lui Balzac.

În Polonia naturalismul a fost primit cu entuziasm de unii scriitori. G. Zapolska îi numea pe fraţii Goncourt, Zola şi Maupassant „maeştri ai adevărului", din care minţile mediocre n-au ales decît părţile putrede. Pierzînd din vedere că glorificarea amănuntului morbid, judecat izolat, conduce în artă la negarea realismului, această George Sand în climat polonez identifica naturalismul cu adevărul ; realismul promovat de Zapolska definea însă în realitate naturalismul. Dar, cu toate că naturalismul descindea în literatură din pozitivism, pare curios că tocmai unii dintre scriitorii aflaţi mai tot timpul sub auspiciile acestui curent i-au respins exagerările, considerîndu-le ridicole. În schiţa *Muzele (Muzy)* E. Orzeszkowa ironizează cu ascuţime crezul artistic al Melpomenei care se socotea realistă, chiar mai mult, naturalistă de extremă. Principiul acesteia era să nu admită niciodată podoaba, fantezia sau idealul în ceea ce creează. Ea descrie totul aşa cum este, dar exact cum este, fără să treacă cu vederea nici un amănunt. Dacă zboară un ţînţar,

îl descrie, de-i taie calea vreun purcel, îl descrie, de-aude pe cineva tuşind, se străduieşte să înfăţişeze cît mai fidel sunetul gîtlejului omenesc. Lucrul de căpetenie este că scrie despre orice direct, scurt, apăsat, cu fraze întrerupte şi în cuvinte cît mai puţine.

În condiţiile acestei lupte de opinii şi atitudini contradictorii se constituie totuşi treptat o literatură relativ bogată, care abordează realitatea din perspectivă naturalistă : parte din proza lui A. Dygasiński, publicistica lui A. Sygietyński, opera Gabrielei Zapolska, a lui Z. Niedźwiedzki, A. Gruszecki, W. Sieroszewski etc. Reymont a asimilat şi el destul de puternice ecouri naturaliste. Mai ales în primele sale scrieri se observă o preferinţă netăgăduită pentru descrierea vieţii în tente întunecate. Temele acestor lucrări sînt extrase dintr-o lume a suferinţei în care tronează morbiditatea şi mizeria şi bîntuie vaierul morţii. În schiţele şi nuvelele de început există o adevărată obsesie a morţii, pe care autorul o observă în amănunt şi o motivează naturalist, de cele mai multe ori prin cauze sociale. Tînărul Jan îşi ucide prietenul muribund în speranţa că-i va lua slujba la căile ferate *(De lucru !)*, iar copilul lui Tomek Baran se intoxică mîncînd carnea alterată pe care tatăl împins de deznădeje o smulsese cîinilor *(Tomek Baran)*. Chiar dacă uneori moartea este provocată de accidente la locul de muncă şi nepăsarea oamenilor *(La farmacie)*, de boală *(Ajunul Crăciunului)*, de fenomene ale naturii *(Vînătoarea)*, ca în *Îngerul (Anioł)* lui H. Sienkiewicz, sau pur şi simplu

întîmplătoare *(Idila)*, vinovate sînt tot împrejurările sociale care au făcut posibile aceste cazuri. Explicația pe care o dă Reymont acestor nenorociri (cu izvoare la realiștii critici : B. Prus, E. Orzeszkowa, M. Konopnicka etc.) este adevărată în ordinea obiectivă, dar stăruința cu care îngroașă aspectele respingătoare, exterioare totuși, este exagerată și inutilă. Tragismul acestor episoade se realizează nu atît prin comentariul apăsat al autorului, cît prin faptul în sine. Relatarea condițiilor în care se consumă episodul respectiv îi poate accentua sau diminua intensitatea dramatică, dar insistența prea îndelungă asupra unor laturi minore îl diluează pînă la parodic, neverosimil și monstruos. Asemenea efecte, întîlnim, de pildă, în prezentarea unor momente în care se acordă prea mult loc sîngelui, ceea ce stîrnește groază și repulsie. În *De lucru !* bolnavul are doar hemoptizii, în *Idila* din fruntea zdrobită a Tosiei curge un pîrîu de sînge, iar în *Pămîntul făgăduinții* resturi din trupurile sfîrtecate de mașină ale lui Malinowski și Kessler zboară pe pereți dintre colții și spițele roții năclăite de sînge. Spectacolul e respingător.

Apetența pentru aspectele brutale ale realității este manifestă și în descrierea teatrului burghez *(Comedianta-Frămîntări, Lili)*, dar în special apare în înfățișarea orașului capitalist *(Pămîntul făgăduinții, Cimitirul)*, fiind susținută însă și pe suporturile poporaniste ale autorului. Aici instinctele primare se înlănțuie cu cinismul afișat, determinînd conduita majorității oamenilor. Chiar dacă firul narațiunii se pierde cîte-

odată sub culori, contraste și hiperbole, ori în lungimea descrierilor, astfel că tablourile, născute de o imaginație tot atît de fecundă ca și a lui Zola, nu mai pot fi unite între ele — cum susține M. Herman [1] — o idee generală care structurează compoziția și menține echilibrul romanului există totuși. Orașul e un cadru stăpînit de fiare care se mănîncă între ele în virtutea luptei pentru existență. Autorul, urmărind evidențierea psihologiei colective, Łódźul industrial este prezentat ca o arenă în care toți participă la o încăierare, al cărei preț este pentru unii pîinea zilnică, iar pentru alții banii ce le asigură satisfacerea cupidității și plăcerilor deșănțate. Purtarea lor vizează patologicul. Cazuri obscure care se înscriu de asemenea în sfera patologicului, prelungind ecouri din literatura ospiciului naturalist, aflăm și în *Comedianta-Frămîntări*. Supraveghetorul de linie Świerkowski își bate crunt cîinele, ca apoi să mîrîie și să latre sălbatic unul la altul, iar mania lui Orłowski de a îndeplini și funcția expeditorului evoluează cu timpul în nebunie primejdioasă. Explicația caracterului Jankăi Orłowska corespunde tot manierei naturaliste a eredității : violența temperamentală a moștenit-o de la tatăl său, iar duioșia pe care o arată în fața bolii părintelui provine de la mama sa.

O temă îndrăgită de mulți naturaliști era și aceea a femeii înșelate și împinse apoi în ghea-

[1] M. Herman, *Histoire de la littérature polonaise (Des origines à 1961*, Paris, 1963, p. 490.

rele prostituţiei sau la sinucidere. În romanul *Kaśka Kariatyda* (1887) sau în piesa care a consacrat-o în dramaturgia polonă *Moralitatea doamnei Dulska* (*Moralność pani Dulskiej*, 1907), Zapolska trata în tonuri sumbre soarta disperată a femeii lăsată pradă pornirilor animalice ale bărbatului fără scrupule. Reymont va relua şi el ideea, în schiţa *Într-o noapte de toamnă*, în care orfana Marcycha este bătută şi izgonită cu un copil de fiul morarului, şi ca aspect colateral în romanele *Comedianta-Frămîntări* şi *Pămîntul făgăduinţii*.

Excepţînd tematica tarelor sociale, spre care Reymont ar fi putut fi îndemnat şi de literatura realismului critic, nu însă şi spre stridenţele de relief ale expunerii, influenţa naturalistă poate fi lesne depistată şi în stilul scriitorului. Se remarcă frecvenţa introspecţiilor psihologice efectuate de regulă de către scriitor la persoana a treia, în numele personajului (*De lucru !*, *Idila*, *Fiu de nobili* etc.). Nu de puţine ori zbuciumul sufletesc este exteriorizat cu ajutorul dialogului care, în aceste prime opere, este mai concis, dar are şi valori narative :

„— Ah, cum te-am dorit !

— Dar eu !

— Cît am suferit !

— Toate s-au sfîrşit, vom reîncepe să trăim iarăşi.

— Scumpul meu, tu eşti, tu. Înnebunesc, Jasiek !

— Mania !

Şi se aruncară unul în braţele altuia, întinzîndu-şi pe faţă untul din biftecul pe care-l mînca Jan.

— Unde locuieşti ?

— Nicăieri încă.

— O să stai la noi. Avem camerele pentru oaspeţi. Cînd te-ai întors ?

— Ieri mi-au dat drumul, îi scăpă şi se temu de ce spusese, dar era prea tîrziu.

— Ieri ai ieşit ?

— De la închisoare, ştii că am fost...

— Ştiu. Din cauza mea. Nu-i aşa ? Dragul şi iubitul meu Jasiek, bunule. Din cauza mea, şopti cu greutate. Nu sînt demnă de tine, nu merit asemenea dragoste, ai suferit atîta pentru mine. N-am să te pot răsplăti niciodată...

— Taci... Te iubesc, sînt fericit lîngă tine şi nu mai ştiu decît că te iubesc.

— Spune-mi aşa, dragul meu. Atîta vreme nu ţi-am auzit vorbele, spune, iubitule" (*Fiu de nobil*).

În afară de bucuria revederii aflăm că Janek a stat la închisoare şi că Mania crede că asta s-a întîmplat din cauza ei.

Stările sufleteşti şi acţiunile personajelor, conţinînd multe duritcăţi, povestirea se va rostogoli şi ea cu brutalităţi bolovănoase, descripţia fiind gesticulară, impresionînd prin dinamism, ca la Zapolska. Încăierarea dintre Malinowski şi Kessler poate servi drept exemplu :

„— În lături ! răcni Kessler şi, cu ranga din mînă, lovi atît de cumplit, încît Malinowski se închirci pînă la perete, dar nu căzu. Ca un fulger

se desfăşură cît era de lung şi se năpusti asupra lui Kessler, înşfăcîndu-l de beregată cu mîini de oţel şi aruncîndu-l cu o forţă grozavă în peretele celălalt.

— Împuţiciune... hîrîi, strangulîndu-l tot mai tare, pînă cînd Kessler slobozi sînge pe gură şi abia horcăi :

— Lasă-mă... lasă...

— Stai că te sfîrşesc acum, eşti al meu, al meu... al meu... şoptea rar şi inconştient slăbi strînsoarea degetelor. Atunci Kessler îşi reveni şi cu o sforţare disperată se aruncă înainte cu atîta putere, încît amîndoi căzură.

Malinowski nu-l slăbi. Se prinseră de mijloc ca doi urşi şi se tăvăliră cu strigăte surde, se loviră cu capetele de asfalt, se izbiră de pereţi şi de postamentul maşinii, se înghiontiră cu genunchii şi se muşcară de durere şi turbare.

Ura şi setea de a ucide le luase minţile ; se rostogoleau ca un tăvălug monstruos care în fiecare clipă se răsturna, se ridica, iarăşi cădea, se învîrtea, se încorda, mugea sălbatic şi mustind de sînge, înnebunit, continua această luptă pe viaţă şi pe moarte lîngă maşina ce uruia surd, sub roata care din cînd în cînd îi agăţa cu colţii de oţel.

Încăierarea dură puţin ; Malinowski strîngea aşa de tare, încît îi frînse celuilalt coastele şi cuşca pieptului ; atunci Kessler, cu o încordare ultimă, îl apucă cu dinţii de gît.

Săriră amîndoi în sus, se răsuciră cu un strigăt înfiorător peste pistoane, printre spiţele alergînd fulgerător ale roţii, care îi ridică, îi supse, îi

zvîrli pînă în tavan şi într-o clipită îi sfîrtecă în bucăţi.

Ultimul lor strigăt mai răsuna încă înlăuntrul zidurilor tremurătoare, dar ei nu mai trăiau ; doar resturi rupte din trupuri se roteau pe orbita roţii-monstru, zburau pe pereţi, alunecau pe pistoanele însîngerate şi fluturau agăţate de roata care, plină de sînge, monstruoasă în mărimea ei, alerga mereu în mişcare năprasnică, cu mugetul turbat al forţei înlănţuite" *(Pămîntul făgăduinţii,* vol. II).

Ca şi atunci cînd descrie reacţia lui Genio în faţa iubitei moarte *(Idila),* sau lupta lui Jan Juchnowski cu Ryś *(Fiu de nobili)* ş. a. expresia este sacadată, fraza respiră scurt, gîfîit, dominată de mulţimea verbelor, de mişcare. Totul sugerează intensitatea extremă a emoţiei, paroxismul.

Cu toate acestea Reymont n-a fost nicidecum un naturalist în sensul riguros al cuvîntului, un apologet al acestui curent, ca Zapolska. Ba, în ceea ce priveşte aspectele sexualităţii bolnăvicioase l-a şi respins, ridiculizîndu-l prin unele personaje feminine : pseudoscriitoarea Stabrowka din *Comedianta-Frămîntări,* sau, mai tîrziu, îmbătrînita domnişoară Irena din *Visătorul.* Momentele erotice zugrăvite de Reymont se caracterizează prin decenţă şi linişte. Chiar atunci cînd se cheltuiesc uriaşe energii pasionale, cînd sîngele clocoteşte şi se revarsă în creier, atingînd centrii nervoşi ai simţurilor, dragostea cunoaşte sfieli virginale. Pudoarea naturală a fiinţelor simple, respingînd orice idee de

trivial, capătă mai totdeauna atributele sublimului. Accentele naturaliste — niște zdrențe de nori care acoperă din loc în loc realismul tabloului înfățișat, știrbindu-i din valoare — sînt dispersate, grupîndu-se în lucrările care aparțin primei vîrste a scriitorului, dar apărînd ulterior tot mai șters. Impresia de dezgust pe care i-o produce prin 1900 citirea romanului *La Terre* de E. Zola mărturisește și ea o evoluție în acest sens. Puritatea legăturilor intime de dragoste dintre Jagna și Antek, bună-cuviința scenei însămînțării vacii în ograda preotului, la care asistă întîmplător Hanka și Magda ș. a. sînt un răspuns la brutalitatea ce caracterizează episoade similare în *La Terre*. Debutul literar și lucrările imediat următoare îl recomandă pe Reymont drept un realist cu evidente excrescențe naturaliste, nu atît în concepție, cît în asprimea descrierilor.

Aproape concomitent cu infiltrațiile naturaliste scriitorul a receptat și influența simbolistă. Dar, ca și în cazul naturalismului, Reymont nu și-a apropiat dintr-o dată și fără nici o rezervă consecințele care decurgeau din programul estetic al neoromanticilor. Dimpotrivă, judecînd după felul în care răsfrînge primele elemente simboliste în creația sa, se poate constata o anume împotrivire față de unele tentații emanate de la adepții cracovieni ai artei pure. În nuvela *Idila*, autorul care cunoscuse în tinerețe asprimea neînduplecată a lipsurilor de tot felul și utilitarismul țăranilor printre care trăise, respinge egocentrismul exagerat care se cultivă în cercul admiratorilor lui Przybyszewski. Chiar dacă nu

s-a simțit niciodată la largul său ca slujbaș la drumul de fier, refugiindu-se cu plăcere în lumea iluziilor, un bun-simț sănătos l-a făcut mai totdeauna să condamne ca înșelătoare visările fără nici o posibilitate de realizare. *Idila* mai este însă importantă și sub alt raport, deoarece e prima nuvelă în care elementele simboliste coexistă cu cele naturaliste, întărindu-se ideea de înrudire dintre cele două curente în ceea ce privește unele principii filozofice care le fundamentează. Făcînd abstracție de pasta prea intens întunecată cu care sînt povestite unele momente, nu s-ar putea spune că fruntea zdrobită a Tosiei și sîngele gîlgîind din rană distonează supărător cu solitarismul romantic și sensibilitatea bolnăvicioasă care-l definesc pe Genio. Dimpotrivă, prin contrastul dintre brutalitatea realității și sufletul de mimoză al eroului prozatorul reliefează imposibilitatea practică a vieții acestuia, motivîndu-i sinuciderea. Faptul concret care declanșează tragedia este într-adevăr cu totul întîmplător, dar cu atît mai semnificativ necesar, avînd în vedere fragilitatea psihologiei personajului. De subliniat că scriitorul a rămas consecvent în respingerea aspectelor simboliste, pe care nu le-a asimilat de la primul contact. Într-o manieră asemănătoare vor fi apreciate și se vor încheia și rătăcirile extraterestre ale lui Pełka din romanul *Visătorul*, scris mult mai tîrziu.

Tot atît de refractar se va arăta Reymont și față de exagerările ermetiste. Adesea a fost controversată cu aprindere semnificația unora dintre personajele sale — Janka Orłowsga, Jagna

ş.a. — aceasta datorîndu-se intenţiilor ideologice diferite ale exegeţilor, dar simbolurile reymontiene sînt totdeauna inteligibile şi explicabile în esenţa pe care o poartă dacă se ia în consideraţie întreaga operă ca reflex al unei epoci de acută efervescenţă filozofică şi artistică. Ironia usturătoare care însoţeşte curiozităţile tinerilor studenţi din *File de jurnal,* intenţiile lor publicistice ori poeziile hilare pe care le arată preaignorantei Halina, exteriorizează refuzul de a recepta ca artă elucubraţiile extremiste.

Autorul *Comediantei* n-a respins aprioric ideea posibilităţii de divorţ între aspiraţiile unei individualităţi superioare şi o realitate înjositoare care le împiedică înfăptuirea, obligînd la concesii sau la renunţarea definitivă. Protestul lui vizează doar cheltuirea zadarnică a eforturilor în direcţii imprecise, care nu pot duce la izbîndă. De aci sensibilitatea dezvoltată pînă la slăbiciunea — poate păgubitoare — pentru răsfrîngerea în opera literară a aşa-numitelor sentimente inefabile preluate de simbolişti de la înaintaşii lor romantici. Senzaţia de platitudine a vieţii îl făcea pe romantic să se împotrivească relaţiilor lumii prezente, obligîndu-l să-şi caute sprijin şi scopuri în ceva care să fie cît se poate mai prestigios şi mai durabil în comparaţie cu normele convenţionale stabilite : în popor, în natură, în lumea spiritelor, în Dumnezeu [1]. Fiecare dintre aceste

[1] J. Kleiner, *Romantismul,* în vol. *Studii din domeniul teoriei literaturii (Studia z zakresu teorii literatury),* ed. a II-a, Lublin, p. 103.

sfere de refugiu conţine într-o cantitate mai mare sau mai mică ideea de întins, de universal, ceea ce lămureşte nostalgia infinitului spaţial şi temporal, atît de frecventă şi în creaţia neoromanticilor. Tînjirea spre nemărginit se manifestă la Reymont prin dorul de a evada dintr-o ambianţă apăsătoare, indiferent unde, dar cu predilecţie spre ţări exotice, fundamental deosebite de zona europeană. Józek Pełka din *Visătorul* şi-ar da viaţa întreagă numai să poată zbura măcar o singură dată în lumea largă şi să se piardă în tăriile infinitului, iar Jagna este cuprinsă adesea de beatitudini pe care nu şi le poate explica, în timpul cărora, simţind mai acut cadrele prea strîmte ale mediului, tinde bovaric să se elibereze, plecînd spre tărîmuri necunoscute. Precis nici ea nu ştie unde, dar sufletul i se îndreaptă cu toată puterea speranţei spre acest univers. Cum, de obicei, aceste avînturi sînt retezate brutal de condiţiile materiale, insatisfacţia se traduce într-o melancolie iremediabilă, care-i îndepărtează de semeni, însingurîndu-i în viziuni fantastice, cîteodată intimist-dulcege, de multe ori hiperbolice.

Prin mijlocirea simbolistă se motivează şi înclinaţia lui Reymont de a explora vagul iraţional. Contrar iluminiştilor secolului al XVIII-lea care afirmaseră primatul raţiunii în procesul de cunoaştere, romanticii postulează ca mijloc mai eficace intuiţia ; adevărurilor uscate ale ştiinţelor experimentale le sînt preferate cele vii, asimilate intuiţional şi păstrate prin tradiţia populară. Pe calea intuiţiei afective scriitorul introduce omul

în ordinea cosmică, integrîndu-l în univers ca pe o unitate componentă, înrudită cu toate celelalte. Această relaţie, realizîndu-se pe treapta emoţională a inconştientului, o întîlnim, firește, mai mult la fiinţele care trăiesc în mijlocul naturii : mai totdeauna la ţărani, iar printre orăşeni la aceia care au părăsit vatra satului nu prea de multă vreme, ceilalţi deformîndu-şi sensibilitatea primară prin cultură, ascuţind-o pe direcţia spiritului, prin gîndire. Un loc tot atît de important în psihologia unor personaje, de provenienţă mai de grabă rurală, îl ocupă presentimentele situate la limita dintre real, ca împlinire, şi imaterial, ca avertisment. În acest fel se explică parţial şi cufundarea temporară a lui Reymont în ocultism care, prin iluzia comunicării cu divinitatea cu ajutorul spiritelor şi al practicilor magice, mulţumea întrucîtva nostalgia romantică a infinitului.

Mult apropiat de simbolism este şi felul în care scriitorul simte şi descrie natura. Numeroasele tablouri de natură, deşi surprind prin linia realistă şi concretă, au un caracter pregnant liric şi reflectă stări sufleteşti în maniera neoromantică [1]. Romantismul descoperise „sufletul" naturii, în a cărei expresivitate de forme şi culori descifra un limbaj inteligibil ce ajuta la înţelegerea schimbărilor subtile ale peisajului. Słowacki spunea undeva că lui îi vorbeşte fiecare frunzuliţă şi fiecare copac. La această atitudine intimă faţă de viaţa naturii se adăuga divinizarea

[1] M. Herman, *op. cit.*, p. 492.

a ceea ce avea măreţ, puternic, ameninţător. Cultul pentru natură însemna şi o contopire cu Dumnezeu, creatorul ei, însemna panteism, care se împletea totuşi cu credinţa într-un Dumnezeu separat, cerut de apoteoza personalităţii. [1] Această dublă semnificaţie a universului o găsim aproape nemodificată şi în opera lui Reymont, chiar dacă uneori este complicată în sensul convingerilor spiritiste. Grandoarea severă a aştrilor zilei şi nopţii, a codrilor nepătrunşi, a cîmpurilor întinse etc., este intuită de mintea ţăranului doar ca o forţă uriaşă şi necunoscută, determinînd o atitudine de smerenie, de pietate în faţa spectacolului impresionant oferit de natură.

Ca la mulţi romantici şi neoromantici, există la Reymont o armonie generală care îşi trage începuturile din legile naive exprimate de finalistul providenţialist Bernardin de Saint-Pierre în *Études de la nature*. Între elementele care alcătuiesc universul se întrevede o consonanţă strînsă. Bruscarea unuia dintre ele produce dezacorduri în cele de contact imediat, stricînd echilibrul. După arestarea bărbaţilor din Lipce, ogoarele nelucrate oferă o priveliște dezolantă pentru cei rămaşi acasă. Foşnetul neliniştit al pădurii ameninţate cu tăierea la ordinul boierului potenţează simţitor dorinţa lor legitimă de a nu se lăsa călcaţi în picioare. Gemetele copacilor seculari care se prăvălesc sub loviturile securilor îi înfioară. Viaţa în sînul naturii a înstăpînit cu vremea o trainică legătură între fiinţă şi cadrul care-i

[1] Cf. J. Kleiner, *op. cit.*, p. 106.

dă posibilitatea să existe. De aceea oamenii sar unul în ajutorul altuia în momentele de restrişte. Natura este percepută ca sfîntă, iar legile ei sînt socotite implacabile şi nu trebuie încălcate. Cînd aceasta se întîmplă, îndrăzneţul este pedepsit cu asprime. După ce dă foc satului din răzbunare, punînd în primejdie viaţa şi avutul oamenilor, Jasiek Winciorek este condamnat de ţărani să ardă o dată cu casele în flăcări, iar mama lui, pe lîngă că nu-l apără, îşi spune, încremenită, că pedeapsa este dreaptă *(E drept !)*. Sentimentele materne pălesc în faţa sacrilegiului naturii. Respectarea ordinii universale este mai presus decît instinctul de conservare al fiinţei izolate.

Deşi coexistente, la ţăranii lui Reymont credinţa într-un Dumnezeu unic este mai puternică decît manifestările panteiste care, subliniem, rămîn la nivelul afectelor. Moartea lui Boryna prilejuieşte dovezi convingătoare. Lucrurile printre care şi-a petrecut viaţa, plantele, bulgării ţarinii, cîinele Łapa etc. îl conjură cu disperare să rămînă, dar sufletul lui se îndreaptă, supus, în cele din urmă spre vocea care-l cheamă poruncitor de undeva de sus :

„Şi în acest ultim ceas al vieţii sale se petrecu ceva ciudat : cerul se făcu sur, ca de pîclă, luna asfinţi, lumina se stinse, toată firea orbi dintr-o dată, prăbuşindu-se în hăuri tulburi. Ceva cu totul neînţeles părea că se ridică de undeva şi trece prin beznă cu paşi grei, făcînd să se zguduie pămîntul.

Un ţiuit lung, prevestitor de rele, venea dinspre codri.

Copacii singuratici se clătinau, o ploaie de frunze uscate căzu peste lanuri, fîşîind, ierburile, grînele se legănau şi, de pe cîmpia înfiorată, se înălţă un glas duios, neliniştit şi tînguitor :

— Stăpîne ! Stăpîne !

Tulpinile verzi ale orzului se cutremurau ca de plîns şi cu sărutări fierbinţi se plecau la picioarele lui ostenite.

— Stăpîne! striga secara, aţinîndu-i calea şi scuturînd peste el o rouă de lacrimi.

Păsări răzleţe ţipară jalnic. Vîntul suspina deasupra capului său. Negurile îl înfăşurară într-un văl umed. Dar vocile creşteau, uriaşe, strigînd de pretutindeni, plîngătoare, fără de sfîrşit.

— Stăpîne ! Stăpîne !

El auzi, în cele din urmă, şi răspunse blînd, uitîndu-se împrejur :

— Aicea sînt, ce vreţi ?...

Deodată totul amuţi în preajmă. Şi cînd începu iar să semene cu mîna lui goală, greoaie, pămîntul îi grăi cu un singur glas tunător :

— Rămîi ! Rămîi cu noi ! Rămîi !...

Se opri mirat şi i se păru că totul se mişcă în calea lui, ierburile se tîrau, grînele pluteau unduind, cîmpiile îl înlănţuiau, toată firea se scula, năvălea spre el ; îl cuprinse groaza şi vru să ţipe, dar gîtlejul strîns ca de o gheară nu putu să scoată un sunet ; dădu să fugă, dar nu mai avea puteri şi pămîntul îl apuca strîns de glezne, grînele încîlcite îl încurcau, brazdele îl ţineau în loc, bolovanii tari îi puneau piedică, arborii i se aşezau de-a curmezişul, duşmănoşi, scaieţii îl zgîriau, pietrele îl zdreleau, un vînt rău îl go-

nea, îl purta, rătăcitor, prin noapte. Şi iarăşi şi iarăşi vocile acelea grave, chemîndu-l din răsputeri :

— Rămîi ! Rămîi !

Sîngele îi îngheţă în vine, totul tăcu, încremeni, un fulger îi despică zăbranicul morţii, aşternut pe ochi, cerul i se deschise înainte şi iată-l, în lumina orbitoare de sus, pe Tatăl ceresc aşezat pe tronul lui de snopi, întinzîndu-şi spre el braţele şi şoptindu-i blajin :

— Vino la mine, suflete omenesc ! Vino, slugă trudită !...

Boryna se clătină, desfăcîndu-şi larg braţele, ca la biserică.

— Mulţumescu-ţi, Ţie, Doamne ! răspunse el şi căzu cu faţa în jos, la picioarele acestei sfinte măreţii.

Căzu şi muri la ceasul acesta al vrerii dumnezeieşti."

Credinţa populară este descrisă aici în toată complexitatea ei. În jalea firii întregi la moartea lui Boryna este ceva din tristeţea sfîşietoare a mioarei din capodopera poeziei noastre epice, din durerea cu care toate elementele naturii — soarele şi luna ca nuni, avînd drept făclii stelele, munţii mari fiind preoţi, păsările-lăutari iar brazii şi păltinaşii nuntaşi — asistă la cununarea ciobanului moldovan cu mîndra crăiasă a morţii.

O consecinţă binefăcătoare pare să fi avut asupra evoluţiei stilistice a lui Reymont influenţa simbolismului. Ponderea crescîndă care se acordă peisajului în cadrul naraţiei măreşte importanţa descrierilor de natură, care devin tot mai

ample şi mai frecvente. Receptarea diversităţii peisagistice a accelerat dezvoltarea sensibilităţii în direcţia culorilor, a formelor şi chiar a mirosului, mergînd în consensul înclinaţiilor artistice ale scriitorului. Nevoia de a surprinde cele mai subtile nuanţe ale tabloului de natură şi de a le sublinia valorile a dus la creşterea rolului metaforei cu menire determinativă directă ori prin comparaţii. Fraza se alungeşte şi ea, trebuind să cuprindă cît mai multe impresii.

Teoria de esenţă muzicală a armoniilor universale a avut repercusiuni profunde şi asupra stilului operelor literare, simboliştii consacrînd dictonul *„c'est la musique avant toute chose"*. În scrierile sale, Reymont n-a aplicat acest principiu pînă la a-l realiza în întregimea semnificaţiilor lui ideologice. A luat din el doar ideea de muzicalitate a formei, fără însă a deveni sclavul ei. Alunecările în superficialitatea manieristă şi distonările bombastice à la Marino, extrem de rare, sînt mult atenuate de frumuseţea şi dinamismul propoziţiei. Căderile bolovănoase şi întreruperile din prima perioadă dispar şi ele treptat, neapărînd decît acolo unde trebuie să coloreze o intenţie stilistică. Fraza lui Reymont este formulată cu o atenţie deosebită şi netezită cu o migală tot mai mare, pentru a curge uşor, ca o melodie ale cărei sunete învăluitoare trebuie să impresioneze plăcut urechea. De multe ori foarte lungă, cu ramificaţii bogate, fraza nu este totuşi de loc obositoare, scriitorul oprindu-se totdeauna la momentul potrivit.

Efectele recepţiei neoromantismului, manifeste în motive şi idei estetice şi în stil, s-au dovedit a fi mai durabile decît cele naturaliste. Cu vremea s-a operat într-adevăr o distilare în sensul corespondenţelor cu structura psihică şi intenţiile poporaniste, potenţîndu-se unele şi slăbind altele, dar în general au persistat pînă la sfîrşitul vieţii scriitorului, cînd au devenit predominante sub raportul mistic.

Poporanismul, fiind mai mult un curent de idei, nu a avut propriu-zis un sistem estetic închegat. Astfel că, dacă ideologic liniile directoare ale creaţiei lui Reymont se menţin, cum afirmam şi în altă parte, între graniţele acestui curent, cu toate abaterile naturaliste ori simboliste, artistic urmările lui sînt cele care decurg în mod normal din principiile pe care se sprijină. Oraşul este înfăţişat într-o perspectivă întunecată ca un nucleu care răspîndeşte stricăciunea morală în opoziţie cu prospeţimea rurală păstrătoare a tradiţiilor şi a curăţeniei sufleteşti. Relaţiile strînse dintre ţăran şi natură, cu toate implicaţiile biologice, psihologice şi sociale pe care le comportă converg în a fundamenta imposibilitatea dezlipirii săteanului de pămînt, aşadar a statornicirii lui în această atmosferă patriarhală, sănătoasă, departe de zbuciumul strivitor al citadelelor industriei. Prezentarea tipurilor umane se resimte deci de pe urma acestei premize intenţionale.

Intuiţia artistică l-a ferit pe Reymont, precum altădată pe Balzac şi pe alţii, de alunecări prea depărtate într-o direcţie sau alta, la care l-ar fi

obligat preluarea necritică a îndemnurilor promovate de şcolile literare la modă în timpul său. Aluviunile naturaliste ori simboliste se păstrează în laturi exterioare, unele pierzîndu-se pe drum, altele, mai profunde, stăruind şi integrîndu-se organic în curgerea operei. În creaţiile fundamentale obiectivitatea aprecierilor n-a fost niciodată înecată cu totul, indiferent dacă este vorba de relaţii între personaje singulare, grupuri sociale ori chiar în imaginile după natură. Modalitatea precumpănitoare în reflectarea realităţii rămîne cea realistă.

Dintre procedeele de expunere un loc principal îi revine descripţiei, în ansamblul căreia domină peisajul. Aici se vede mai bine ca oriunde talentul uriaş al lui Reymont. Volumul observaţiei, memoria amănuntelor şi o capacitate imaginativă rar întîlnită îi uşurează pictarea unor colţuri de natură inegalabile ca diversitate coloristică şi prospeţime. Tabloul satului Lipce şi al cîmpurilor care-l înconjoară pînă la zidul codrilor îndepărtaţi este înfăţişat în *Ţăranii* în zeci de ipostaze : dimineaţa ori în amurg, la miezul nopţii şi al zilei, cînd aurit de strălucirea soarelui sau argintat de luciul palid al lunii, cînd întristat şi somnolent sub turmele norilor, albit sub omătul iernii ori bătut de ploile lungi de toamnă, exultînd în verdeaţa primăverii sau cocîndu-se tolănit sub arşiţa verii. Referinţele vizează exclusiv *Ţăranii*, fiindcă este opera cea mai cunoscută şi cea mai bună.

Vorbind despre influenţa naturalismului asupra stilului, semnalam metoda dinamicului de

factură gesticulară, caracteristică pentru prima fază a evoluției scriitorului. Mai tîrziu, pe măsura maturizării, dinamismul acesta cu asperități și repeziciuni neașteptate s-a curățat cu încetul de opulențele stridente, relaxîndu-se într-o curgere potolită, masivă și gravă. Asemenea șuvoiului viforos de munte care, o dată scăpat din încleștarea stîncilor și ajuns în lărgimea șesului își lărgește albia și își încetinește umbletul. Grandoarea tabloului este sugerată de Reymont în primul rînd cu ajutorul perspectivei. Elementele sînt proiectate pe spații colosale, hiperbolizate, viziunea prelungindu-se împrejur pînă la linia orizontului, iar în sus atingînd altitudinea aștrilor de la care începe mai totdeauna descripția. Autorul se plasează de obicei pe un punct înalt, de unde își îndreaptă privirile mai întîi spre cer, apoi le coboară treptat și le roteşte în jur, pictînd impresionat tot ce vede. Ori de cîte ori i se pare că plenitudinea spectacolului pe care i-l oferă peisajul este ştirbită prin absența cutărui amănunt sau printr-o așezare de tente care-i supără ochiul îndrăgostit de frumos, imaginea este completată fără ezitare de o inventivitate combinativă capabilă să rivalizeze cu aceea a naturii. Intervențiile imaginate se armonizează așa de bine cu restul, încît sînt aproape imposibil de sesizat. Scenele din natură sînt alcătuite prin folosirea tuturor factorilor tereştri : oameni, pămînt, plante, animale ; atmosferici : nori, vînt, ploaie, ninsoare, căldură frig și cosmici : soare,

lună, stele. Frecvența mare a unora dintre acești factori a lăsat uneori impresia de repetiție.[1] De fapt soarele, luna, norii, cîmpurile, vîntul ș.a. nu pot lipsi din nici un crîmpei peisagistic, iar, pe de altă parte, amplasarea lor este făcută de fiecare dată într-un cadru schimbat, ceea ce îndepărtează ideea de repetare. Iată cîteva exemple, înfățișînd un răsărit și un apus de soare, o noapte fără lună și o furtună urmată de ploaie :

a) „Soarele răsărise limpede ; roșu, măreț și suia încet pe bolta cerească, ca pe o cîmpie nemărginită pe care turme nenumărate de nori albi odihneau în ceturi albastre.

Vîntul prinsese și el a colinda lumea, ca un gospodar vrednic care-i trezește pe toți în faptul zilei ; legăna grîiele amorțite, sufla pîcla ce plutea peste tot, clătina ramurile împovărate, șuiera pe la răspîntii, se furișa spre livezile adormite, se arunca în frunzișuri, iar vișinii își lepădau cele din urmă flori ce se scuturau la pămînt amețite ca niște fulgi de omăt, sau picau pe fața iazului ca lacrimile.

Firea se trezea, păsările cîntau prin cuiburi, copacii foșneau, murmurînd parcă o rugă ; florile se deschideau, înălțîndu-și spre soare pleoapele umede, grele de somn, iar roua scînteietoare cădea ca o grindină de perle."

b) „Soarele scăpăta, cerul se rotunjea ca o cupolă de sticlă aurită de raze ; doar cîteva zdrențe

[1] G. Ibrăileanu, *Ladislau Reymont, „Țăranii"*, în vol. *Scriitori români și străini*, ed. Viața Românească, Iași, 1926, pp. 250—255.

de nori împurpurați pluteau lin de tot în zările azurii ; soarele atîrna deasupra pădurii, lunecînd către geana zării. Printre trunchiurile groase, pe sub frunzișul tînăr al coroanelor, tremurau raze aurite ; prin poiene, copacii răzleți parcă ardeau, apele ascunse-n desișuri se înroșiseră și întreaga pădure părea cotropită de flăcări, de aburi însîngerați. Pe alocuri, unde brazii se înălțau în rînduri dese, ca niște oameni strînși umăr la umăr, domneau întunecimi, sihle adînci, dar și ele erau ciuruite de raze.

Pădurea se apleca în drum, ca și cum ar fi privit șesurile, încălzindu-și la jarul amurgului vîrfurile ei vînjoase. Tăcerea era atît de mare, încît se auzeau bătăile ciocănitoarelor. Undeva un cuc se îndărătnicea să-și îngîne numele, iar dinspre cîmpie venea ciripit de păsări."

c) „Noaptea era întunecoasă, dar caldă și liniștită ; stele stinghere luceau pe întinderea palidă a cerului ; peste mlaștini se tîrau pale albe de aburi, dese ca lîna, broaștele orăcăiau, nagîții țipau jalnic. O pîclă învăluise pămîntul, iar copacii somnoroși abia se vedeau înălțîndu-și coroanele, livezile stropite cu var parcă trimiteau miresme pătrunzătoare, ca un fum de tămîie ; mirosea a vișini înfloriți, a liliac și a grîie, a apă și a pămînt plouat ; fiece floare își aducea parfumul ei și toate laolaltă alcătuiau o aromă atît de suavă, atît de îmbătătoare, încît amețeai."

d) „[...] deodată cerul se întunecă, tunetul bubui în depărtare, o vîntoasă arzătoare, uscată se stîrni, zgîlțîind copacii, ridicînd nori groși de praf.

La început nu fu decît o răpăială de ploaie caldă, rară și aerul se făcu mai greu, mai înăbușitor. Soarele ardea necruțător, orăcăitul broaștelor se auzea din ce în ce mai slab și mai somnoros. Dar cerul iar se înnoră, zările se cerniră, un tunet bubui din nou în depărtare, fulgere scurte, palide, brăzdau la răsărit norii viorii.

Furtuna venea de la soare-răsare ; pînzele grele, vinete ale norilor umflați de ploaie sau de grindină înaintau desfăcîndu-se ca o seceră ; un vînt scurt, rău, începu să sufle deodată, șuierînd peste vîrfurile copacilor, bătînd, canonind grîiele ; păsările se piteau țipînd sub streșini, cîinii alergau speriați în casă, vitele fugeau de pe cîmp, pe drum și începuseră să se învîrtească trîmbe de praf, iar tunetele se auzeau din ce în ce mai aproape.

Nu trecu mult și soarele pieri înghițit de norii roșcați, murdari, luminînd ca din dosul unui geam afumat ; tunetele se rostogoleau peste sat și se porni o vijelie gata-gata să smulgă arborii din rădăcini. Crengile, paiele de pe acoperișuri zburau în toate părțile și primele trăsnete căzură undeva în pădure ; cerul se învineți dintr-o dată ca un ficat, soarele se stinse, vijelia urla, fulgerele, trăsnetele cădeau unul după altul, zguduind pămîntul, șerpi luminoși, orbitori despicau învălătucirea de nori a văzduhului.

Casele se cutremurau de urgia cerului și toată suflarea se pitea parcă la pămînt de frică.

Din fericire vijelia cîrmi în lături, trăsnetele cădeau acum undeva departe, furtuna trecu fără prea mari stricăciuni și cerul prinse a se limpezi,

cînd, înainte de vecernie, o ploaie cu spume se abătu asupra satului. Venise cu atîta putere, încît grîiele se aplecară la pămînt, rîul se umflă şi din toate şanţurile, de pe haturi şi brazde, puhoaie spumegînde de apă începură să năvălească.

Ploaia nu conteni decît spre seară şi soarele se arătă la apus pe după nori, ca un glob sîngeriu, sclipitor..."

Din scurtele şi foarte puţinele exemple de mai sus se poate vedea cu prisosinţă măiestria lui Reymont ca pictor al naturii. Avem în faţă adevărate spectacole campestre, care se consumă fastuos în aer liber, pe scene colosale şi cu participarea întregului univers. Furtuna, de pildă. La început bubuitul tunetului prevesteşte iminenţa primejdiei. Un gonaci sprinten, vîntul, care ridică nori de praf şi zgîlţîie copacii, confirmă vestea cea rea. Uvertura continuă cu răpăitul des al unei ploi de vară cu soare arzător. Apoi norii roşcaţi şi murdari înghit totul, ca nişte uriaşi balauri apocaliptici, şi urgia îşi declanşează toate forţele: şerpii orbitori ai fulgerelor, trăsnetele bubuitoare, vijelia etc., încît vieţuitoarele aleargă înspăimîntate să-şi caute adăpost pe unde pot. Dar uraganul se rostogoleşte într-o latură şi, în văzduhul limpezit şi răcorit de o ploaie bogată, apare soarele cu faţa strălucitoare, vrînd parcă să asigure toată suflarea că groaza i-a fost zadarnică şi că totul a reintrat pe făgaşele dinainte. Sau protocolul care însoţeşte apariţia zilei : soarele, măreţ ca un majordom ce dă semnalul începerii, urcă falnic pe bolta cerului presărată cu turme de nori albi. Vîntul care abia aştepta să

intre în scenă îşi începe rolul : leagănă grîul amorţit, suflă pîcla de pe cîmpuri, clatină ramurile copacilor somnoroşi şi şuieră pe la răspîntii ca un flăcău sprinţar. Firea se trezeşte şi îşi îndreaptă faţa spre soare, ascultînd parcă, pioasă, ruga îngînată de foşnetul copacilor.

Autorul nu povesteşte, ci, cu o competenţă demiurgică regizează într-un amfiteatru de proporţii gigantice nişte reprezentaţii de gală care se realizează pe toate portativele sensibilităţii omeneşti. În planul întîi se situează elementele aparţinînd ordinii vizuale : formele şi culorile. Bogăţia şi diversitatea formelor rezultă din numărul impresionant al elementelor care se perindă prin faţa ochilor. Numai în scena care prezintă apusul soarelui apar douăzeci şi trei de elemente, aparţinînd fie decoraţiei, fie acţiunii, iar alte cinci sînt sugerate prin comparaţii. Numărului mare de corpuri expuse privirii îi corespunde firesc o abundenţă neobişnuită, o orgie de culori care dau tablourilor o plasticitate pronunţată, asemuindu-le cu nişte testemele înflorite în fel şi chip şi potrivite pentru toate vîrstele şi gusturile. Un cercetător polonez, W. Doda, găsea nu mai puţin de şaptezeci şi opt de epitete coloristice întrebuinţate de Reymont numai în primul volum.[1] Adjectivul este, de aceea, folosit pînă la vlăguire.

Reprezentaţia vizuală este acompaniată şi completată de cea auditivă.[2] Desfăşurarea furtunii

[1] W. Doda, *Wł. St. Reymont*, Tarnów, 1925, pp. 42—45.
[2] Cf. J. Krzyżanowski, *Wł. St. Reymont*, Lwów, 1937, p. 172.

este punctată de un foarte expresiv limbaj sonor : broaştele orăcăie, tunetul bubuie, ploaia răpăie, vîntul şuieră, păsările ţipă, vijelia urlă etc. Nu este neglijată nici o cale care ar putea contribui la întărirea impresiei asupra cititorului, la copleşirea lui. Emotivitatea îi este asaltată şi prin solicitarea capacităţilor olfactive. Noaptea, din livezile îmbobocite emană miresme pătrunzătoare ca fumul de tămîie. Pretutindeni miroase a vişini înfloriţi, a liliac şi a grîie, a apă şi a pămînt plouat, deoarece fiecare floare îşi aduce parfumul ei, alcătuind laolaltă o simfonie de arome ameţitoare ce taie răsuflarea. Simţul tactil îşi are şi el aportul său, fiind stimulat de diferenţele de temperatură, de factori atmosferici : vînt, ploaie, zăpadă sau de formele fizice.

În ce priveşte tehnica elaborării tabloului, cu tot riscul sentenţiozităţii aprecierilor, avînd în vedere procedeele foarte numeroase cu ajutorul cărora un artist poate să-şi lucreze opera, la fiecare se pot observa unele obişnuinţe de metodă cu puternice note individuale, prezente bunăoară în succesiunea operaţiilor de atelier. Eşalonarea fazelor de lucru este mai lesne de urmărit în literatură, unde cititorul îşi realizează imaginea vizuală pe măsură ce înaintează în lectură cu concursul facultăţilor de reprezentare ale intelectului, aşadar concomitent cu efectuarea lui de către scriitor. În faţa pînzei finite operaţia este, bineînţeles, mult mai dificilă dacă nu cu desăvîrşire imposibilă. Aşezat, cum spuneam, mai totdeauna într-un loc cu vizibilitate largă, Reymont, aproape fără excepţie fixează

mai întîi în timp momentul în care îşi execută descrierea. Faptul este fundamental pentru jocul umbrelor şi al luminilor care vor nuanţa tentele, hotărînd alegerea şi dispunerea culorilor. Primul element care apare pe pînză este astrul — soare, lună, stele — plasat pe întinderea cerului limpede sau acoperit de nori. Cu acest prilej, printr-un gest larg se sugerează parţial perspectiva nemărginită a compoziţiei şi, în acelaşi timp, proporţiile imense ale cadrului. Prezentarea peisajului începe deci prin înfăţişarea elementelor situate în punctul de sus al verticalei, coborînd apoi treptat pînă la universul terestru. Tabloul nu este schiţat mai întîi în liniile lui mari şi nici împărţit în sectoare care să fie executate într-o ordine anumită. Romancierul polonez porneşte descripţia de sus şi realizează temeinic pe rînd toate amănuntele imaginii, aglomerînd element lîngă element şi culoare lîngă culoare. Ajuns în partea de jos, a cărei închegare îi răpeşte un efort mai îndelung, dată fiind pluralitatea formelor, tabloul este deja finisat. Chiar dacă uneori mai revine asupra lui, adăugînd ici o nuanţă, colo îngroşînd un contur care schimbă tonalităţile, aceasta nu se întîmplă din nevoia unor îndreptări, ci cu intenţia de a reda curgerea în spaţiu şi timp.

Numeam peisajele reymontiene cînd tablouri, cînd spectacole. Deşi amîndoi termenii conţin posibilităţi de argumentare care să le îndreptăţească folosirea, parcă mai potrivit ar fi totuşi cel din urmă pentru că subliniază mai bine ideea de mobilitate, de evoluare. Căci ceea ce impre-

sionează de la primul contact cu natura zugrăvită de Reymont este senzația de mișcare, de viață. S-a vorbit deseori de priceperea cu care sînt înfățișate tablourile statice[1], dar, aproape fără exagerare, se poate afirma că în accepția strictă a cuvîntului asemenea tablouri nu există în *Țăranii*. Natura circumscrisă în citatul următor poate fi considerată în general ca statică: „Era pe la amiază. O liniște de sărbătoare se lăsase peste tot satul. Nici un glas nu se auzea, doar croncănitul ciorilor și ciripitul rîndunelelor ce-și făceau cuibul sub streașină. Vremea era caldă, primăvara abia atingea pămîntul, copacii; cerul albastru, întinerit, muiat în azur, strălucea cu putere; livezile așteptau încremenite, cu ramurile pline de muguri plesniți îndreptate spre soare, iar sălciile care împrejmuiau eleșteul își mișcau răsuflînd ușor parcă, mîțișorii gălbui; mugurii plopilor, ruginii, lipicioși și înmiresmați, din care mustea un suc ca mierea, se deschideau și ei la lumină, ca niște pui mici cu caș la gură..." Dincolo însă de această încremenire aparentă pulsează undeva sevele vieții care-și urmează cursul, indiferent că manifestările exterioare sînt molcome, parcă dormitînde. Nicăieri deci impresia de stagnare totală. Mișcarea în natură este permanentă, desfășurîndu-se cînd în forme domoale, cînd răbufnind vijelios.

Dinamismul acesta de pretutindeni este sugerat prin animismul tuturor elementelor care intră

[1] A. Galiński, *Romanul epico-realist. Tetmajer, Orkan, Sieroszewski, Reymont, Berent (Powieść epicko-realistyczna)*, Łódź, 1930.

în structura peisajului, fie prin participarea copioasă a ființelor vii, fie prin personificare (soarele „suia încet pe bolta cerească", cerul e „întinerit", razele aurii „tremură", norii albi „se odihnesc" ca niște turme nenumărate, pădurea „se apleca în drum, ca și cum ar fi privit șesurile, încălzindu-și la jarul amurgului vîrfurile ei vînjoase", copacii sînt „somnoroși", livezile „așteaptă încremenite" și își trimit „miresmele", fiecare floare „își aduce" parfumul, florile se deschid și își înalță spre soare „pleoapele umede, grele de somn" etc.), fie, în fine, prin intermediul comparațiilor cu lumea viețuitoarelor (ziua este „în puteri, ca un plugar care a dormit mult, s-a odihnit și care acum se trezește, sare în picioare și pornește la muncă, spunîndu-și rugăciunea, frecîndu-și ochii și căscînd", vîntul colindă lumea „ca un gospodar vrednic care îi trezește pe toți în faptul zilei", mugurii plopilor se deschid la lumină „ca niște pui mici cu caș la gură", brazii se înalță în rînduri dese „ca niște oameni strînși umăr la umăr" ș.a.). Cu toate că fraza este foarte lungă, propozițiile numeroase pe care le cuprinde, scurte și foarte scurte, uneori compuse numai din subiect și predicat, reușesc de minune să exprime vibrațiile dezvoltării generale prin mulțimea verbelor și cadențelor interioare. Firea în totalitatea ei este considerată și tratată de Reymont ca o ființă sensibilă, care își manifestă viața la acțiunea diferiților stimuli, aparținînd tuturor anotimpurilor. Impulsurile înnoitoare pornite din interior sînt vizibile în-

deosebi primăvara, cînd totul renaşte la căldura soarelui.

În nuvelele şi romanele lui Reymont naraţiunea are o curgere vioaie şi închegată. Epicul strîns, susţinut de bogăţia faptelor, a căror logică interioară prezintă rareori fisuri *(Pămîntul făgăduinţii, Anul 1794)*, permite romancierului desfăşurări epopeice pe spaţii largi. Avînd o structură unitară ce gravitează în jurul unor nuclee puternice, constituite din cîte o întîmplare (nuvelele), un personaj central *(Comedianta-Frămîntări, Pămîntul făgăduinţii, Anul 1794, Visătorul, Vampirul)* sau o familie întreagă *(Ţăranii)*, acţiunea se derulează concentrat şi ritmic, fără să se încîlcească în stufozităţi marginale. Chiar dacă episoadele se aleargă pe mai multe registre, construcţia nefiind aproape niciodată strict liniară, continuitatea nu este de loc întreruptă sau întîrziată, pentru că toate planurile sînt în dependenţă directă de făgaşul principal pe care îl complinesc.

Simţul artistic dovedit în dozarea proporţiilor în cadrul compoziţiei de ansamblu a operelor este dublat de competenţa în alcătuirea tipurilor omeneşti, pe care Reymont nu le împarte maniheic în pozitive şi negative, menţinîndu-le astfel în sfera umanului complex şi autentic. Acţiunile individuale şi cele colective sînt narate cu egală măiestrie. Dacă încleştarea din pădure prilejuieşte în *Ţăranii* o descriere cu mînă sigură a grupului în mişcare ce se încheagă însă din intervenţiile persoanelor izolate, ca şi în romanele istorice ale lui H. Sienkiewicz, în *Anul 1794* foloseşte

altă metodă. În lupta de la Racławice şi, în parte, şi în încăierările de stradă ale răsculaţilor de la Varşovia avîntul mulţimii estompează cu totul vitejiile unor eroi distinct particularizaţi. Unde şi unde se desprinde cîte un chip mai elevat, care dispare însă fulgerător în vînzoleala generală.[1] Povestirea îi aparţine în cea mai mare parte autorului, care foloseşte toate posibilităţile oferite de stilul direct şi indirect, trecînd cu dezinvoltură de la comentariul în toate gamele intenţionale (explicativ, de adîncire a semnificaţiei, cu tăiş sarcastic sau cu şfichiuiri de badinaj uşor), la interpunerea în conversaţia diferitelor personaje şi la vorbirea în locul lor în funcţie de nevoile artistice.

O modalitate de comunicare solicitată din plin în proza lui Reymont, alături de naraţiune şi descriere, este dialogul, care are valenţe multiple. Apărînd destul de frecvent încă în primele opere, creşte treptat în amploare, ajungînd uneori să domine celelalte procedee, cărora le subţiază funcţiile. În volumul III din *Ţăranii*, spre exemplu. Tocmai de aceea dialogul nu mai este atît de concis ca la început. Trebuind să relateze oricît de lapidar unele întîmplări şi să emită judecăţi asupra lor, să sugereze fugitiv crîmpeie de natură, să exteriorizeze stările emoţionale şi convingerile personajelor şi să imprime povestirii un ritm alert, replicile se vor alungi substanţial :

[1] Cf. Z. Dębicki, *Insurecţia*, în *Kurier Warszawski*, 3 III 1918.

„— I-am pus pe roate pe slujitorii Domnului, le-am adus atîta norod, că pînă la amiază n-au să se mişte din loc!

— Hm! Părinţelul din Łaznowo n-o să răzbească: cică slujnica lui mereu trebuie să-i aducă ţucalul!

— Vezi-ţi de treaba ta, băbuţo, şi lasă în pace feţele bisericeşti. Vorbele astea nu-i plăceau.

— Iar ăl din Słupia, cică atunci cînd spovedeşte ţine în mînă o sticluţă cu odicolon şi uiteaşa îşi astupă nasul, că oamenii, de, îi put. Cum îl spovedeşte pe cîte unul, dă cu batista în jur, să împrăştie aerul stricat, şi arde smirnă şi tămîie.

— Închide-ţi pliscul! Nu batjocori oamenii bisericii! izbucni Jambrozy.

— Rocho e la biserică? întrebă Hanka, nemulţumită şi ea de vorbele bătrînei.

— Stă acolo de azi-dimineaţă, a slujit la liturghie şi ajută la ce trebuie.

— Dar Michał unde-i?

— S-a dus cu băiatul dascălului la Rzepki pentru recensămînt.

— Ară cu pana de gîscă, presară nisip şi le merge ca la moară! oftă Jambrozy.

— Şi unde mai pui că li se dă pe puţin cîte un ou de fiecare sufleţel înscris.

— Şi mai ia şi cîte trei groşi de căciulă pentru cărticelele de spovedanie. Zi de zi îl văd trecînd cu traista plină de bunătăţi. Săptămîna trecută dăscăliţa a vîndut numai ouă vreo douăzeci şi două de kope [1], spuse Jagustynka.

[1] O copă = 60 de bucăţi.

— Cînd au venit în sat, n-aveau decît o bocceluţă şi-acuma nici cu patru harabale boiereşti nu i-ai putea duce!

— Organistul s-a aciuat în Lipce de peste douăzeci de ani, parohia e mare, şi bietul om munceşte cu sîrg, pune deoparte, şi aşa sigur că s-a înstărit, replică împăciuitor Jambrozy.

— S-a îmbogăţit! Dascălul te jupoaie, ia şapte piei de pe tine! Şi cînd îţi face un pustiu de bine, îţi ia îndoit. Treizeci de zloţi o înmormîntare numai că behăie pe latineşte şi dă din mîini la orgă!

— Se pricepe la meserie, şi are şi el destulă bătaie de cap, ca s-o scoată la liman!

— Cum să nu se priceapă! Behăie cînd mai gros, cînd mai subţire şi-ţi stoarce la gologani...

— Altul şi-ar fi băut cîştigul, dar el nu; şi-a dat feciorul la învăţătură, să-l facă preot!

— Ehei, o să aibă şi vază mare şi avuţie, chicoti răutăcioasă bătrîna."

Dintre toate funcţiile pe care le îndeplineşte dialogul, cea mai importantă ni se pare a fi aceea de relatare. Esenţa narativă implică anumite caracteristici care clarifică întrucîtva insuccesele repetate ale autorului în creaţia dramatică. Pe de altă parte, Reymont simte nevoia ca din cînd în cînd să puncteze unele amănunte afective sau episodice, ceea ce face ca dialogul să nu se mai desfăşoare cu totul pur. Aceste intervenţii, cele mai multe de natură lirică, prezente şi în felul în care descrie natura sau povesteşte faptele, demonstrează o participare adîncă la tot ce scrie. A. Grzymała-Siedlecki citează următoarea

istorisire a soției lui Reymont, din care se vede cît de intens trăia scriitorul fiecare situație: „Primul volum al *Țăranilor* l-a scris Władek în Bretania, pe litoral. Cînd a sfîrșit descrierea nunții, la care lucrase cîteva zile aproape fără încetare — a căzut la pat așa de epuizat, încît, înfricoșată, am chemat imediat doctorul. Acesta l-a cercetat pe toate părțile, l-a ciocănit și la urmă l-a întrebat: — Ce-ați pățit de ați ajuns într-o stare atît de gravă? — Trei zile și trei nopți am jucat oberekul fără întrerupere — i-a răspuns pacientul" [1]. Realismul *Țăranilor*, deși este prin excelență epic, conferind stilului o limpezime rectilinie, posedă puternice aplecări lirice.

Limba vorbită de eroii operelor lui Reymont este aceea din locurile lor de baștină, în fiecare caz în parte potrivindu-se cu gradul de cultură, ocupația și stratul social căruia îi aparține. Actorii din *Comedianta-Frămîntări* vor tinde spre o exprimare cu secvențe retorice, traducînd inconștient declamația de pe scenă în viața de toate zilele, *Lodzermensch*-ii din *Pămîntul făgăduinții* vor exersa limbajul uscat al afacerilor, iar țăranii vor întrebuința nenumărate întorsături dialectale [2]. Trăind multă vreme la țară, scriitorul a pătruns tainele expresivității folclorice, asimilînd experiența îndelungată a creatorului anonim. Concretețea, plasticitatea și forța de evocare a stilului reymontian își află izvoare bogate în fondul lexical de proveniență rurală, pe care s-a grefat ulterior muzicalitatea simbolistă, netezind stridențele. Împodobită cîteodată pînă la pletoric cu epitete și metafore de mare încărcătură emotivă și avînd tendința spre hiperbolic, cu toate similitudinile ce pot fi ușor depistate, limba acestui „pictor care a scris" nu se confundă cu cea populară, care este mai directă, mai liniară și mai curată ca expresie.

[1] A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, p. 263.

[2] Pe baza lucrării Halinei Świderska, *Dialectul principatului Łowicz (Dialekt księstwa łowićkiego)*, publicată în *Lucrări filologice (Prace filologiczne)*, vol. XIV, Varșovia, 1929, M. Rzeuska stabilea în studiul amintit că Reymont a fost influențat în *Țăranii* de caracteristicile vorbirii din regiunea Łowicz.

VIII REYMONT ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

Încă din timpul vieţii autorului, opera lui Reymont a cunoscut o largă răspîndire dincolo de hotarele Poloniei. Cele mai multe dintre romane au fost tălmăcite în alte limbi încă înainte de a i se fi acordat scriitorului Premiul Nobel. Epopeea *Ţăranii* a fost tradusă în ucraineană (1909—1910), rusă (1910—1912), germană (1912—1916), cehă (1920), spaniolă (1920), suedeză (1920—1924), engleză (1924) etc., *Pămîntul făgăduinţii* în cehă (1903), rusă (1910—1912) şi germană (1916), *Comedianta* în cehă (1908), rusă (1916), engleză (1920), trilogia istorică *Anul 1794* a apărut în versiune germană (1917) şi rusă (1924), *Vampirul* în rusă (1911), concomitent în cehă şi germană (1914) şi în sîrbă (1919), *Visătorul* în rusă (1910—1912) etc. Dar, un loc de vază printre scriitorii mari ai literaturii universale şi-a cucerit Reymont abia după primirea Premiului Nobel, în anul 1924. După această dată multe din transpunerile existente s-au reeditat, secondate fiind de apariţia nu totdeauna a celor mai reprezentative dintre nuvele. În scurtă vreme popularitatea lui Reymont peste graniţele patriei sale a crescut vertiginos. Creaţia lui a devenit accesibilă şi în limbi în care înainte fusese tradusă foarte puţin

(bulgara, franceza, italiana), ori de loc (daneza, ebraica, estona, japoneza, letona, lituaniana, slovena ş.a.).

La noi *Ţăranii* lui Reymont au pătruns abia după traducerea cărţii în alte limbi, de circulaţie universală. Chiar dacă versiunea ucraineană apărea încă din 1909—1910, aşadar imediat după editarea în volum a originalului polonez (1904—1909), urmată la numai un an (1910—1912) de una în limba rusă, cea care a avut o anume circulaţie pe teritoriul românesc a fost probabil excelenta tălmăcire germană, semnată de un scriitor de origine poloneză, Jean Paul d'Ardeschach, care a apărut la Jena în anii 1912—1916. În atenţia criticii noastre de specialitate romanul s-a impus însă numai după ce autorului, alături de care concurau nume consacrate în literatura universală, i s-a decernat Premiul Nobel. Publicitatea făcută cu acest prilej [1], apariţia traducerii engleze în 1924 şi, mai important, a celei franceze (1925—1926), dar, evident, în primul rînd valoarea intrinsecă a romanului, au facilitat capodoperei reymontiene o relativ rapidă răspîndire în publicul românesc, în limitele încă restrînse de accesibilitatea limbilor respective. Interesul stîrnit prin popularizarea operei şi a scriitorului în presa literară şi îndemnurile unor scriitori români de prestigiu, precum Liviu Rebreanu [2], au influenţat, deşi după destul de mulţi ani, apa-

[1] De ex. G. Ibrăileanu, *op. cit.*
[2] L. Rebreanu, *Reymont*, 1935, în vol. *Amalgam* (Bucureşti, f.a.).

riția unei versiuni a *Țăranilor* în limba română în 1942.[1]

Intrat astfel în atenția cititorului român ciclul campestru al clasicului polonez a trezit în mod firesc apropieri cu opere ale scriitorilor noștri care s-au inspirat din realitățile țărănești. La început aceste apropieri s-au făcut doar cu un scop comparativ, căutîndu-se a se certifica valoarea operei autohtone și prin raportarea ei la altele de același gen din literatura universală.[2] Ulterior însă, avîndu-se în vedere răsunetul imens și aprecierea unanimă a epopeii țărănești și sprijinindu-se pe unele similitudini de situații ori motive sociale și umane, s-a mers mai departe. În unele cercuri de specialiști s-a înstăpînit treptat întrebarea dacă o operă cu o forță artistică prestigioasă, cum era *Țăranii*, n-a încălcat cumva, prin influențare, originalitatea unora dintre creatorii de la noi. Referiri de acest fel au suscitat, după cîte știm, doi dintre prozatorii ardeleni : Liviu Rebreanu și Pavel Dan.

Încercări sporadice de apropiere între țăranul reymontian și cel român s-au făcut încă înainte de apariția epopeii în românește. Prima raportare o făcea G. Ibrăileanu care, observînd că valoroasa frescă rurală este „pînă la un punct romanul țărănimii orientale", conchidea că „dacă

[1] Władysław Reymont. *Țăranii*. Trad. de Th. Holban și B. Iordan, Ed. națională „Gh. Mecu", București, 1942, vol. I și II.
[2] G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 255.

în *Țăranii* găsim varianta poloneză a țăranului oriental, a căruia una din variante este țăranul român, apoi în unele privinți găsim în acest roman pe însuși țăranul nostru".[1] Un bun cunoscător al literaturii române, Stanisław Łukasik, care a tradus romanul *Ion* în limba polonă, scria în 1932 în prefața primului volum că, citindu-l pe *Ion*, îți vin în minte *Țăranii* lui Reymont. Ambele romane sînt verigi consecutive în lungul lanț al creațiilor literare care zugrăvesc viața unor largi mase ale populației.[2] Apropieri cu țăranii lui Liviu Rebreanu a stîrnit romanul clasicului polonez, mai ales după tălmăcirea lui în limba română. Aprecierile s-au menținut însă în cadrul unor discuții mai mult întîmplătoare.

Între Reymont și Rebreanu există în primul rînd asemănări de ordin mai general, privind concepția și drumul creației lor. Discursul rostit de Rebreanu la o recepție organizată cu prilejul primirii sale ca membru al Academiei Române conține idei de certă coloratură poporanistă, cu totul similare celor ilustrate de Reymont în operele lui capitale. Firește, acestea se referă numai la țărănime, fără a se asambla într-un sistem care să aibă în vedere întreaga societate, sistem pe care să-l fi promovat neabătut în creația literară. În cuvîntarea intitulată semnificativ *Laudă țăranului român* sărbătoritul însuși nu voia să

[1] G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 255.
[2] St. Łukasik, *Un roman românesc contemporan (Współczesna powieść rumuńska)*, prefață la L. Rebreanu, *Ion*, Cracovia, 1932, vol. I, p. 8.

înalte, să dărîme ori măcar să dovedească ceva, ci doar să-şi mărturisească o credinţă şi solidaritatea permanentă cu inima celor mulţi, care au avut parte numai de ocări şi pribegii şi prea arar de vorbe bune.[1]

Debutul ambilor scriitori în literatură este spinos, consumînd eforturi mari în iniţiative de a doua mînă. Şi la unul şi la altul se manifestă în primele nuvele o anume preferinţă pentru tematica ţărănească tratată într-o expresie realistă, cu unele exagerări de-a dreptul naturaliste, mai ales în comparaţie cu idilismul unora dintre contemporani. Accentele naturaliste vor persista în creaţia amîndurora, subţiindu-se pînă la dispariţie în unele momente, întărindu-se în altele. Şi Reymont şi Rebreanu se afirmă prin opere inspirate din realităţile săteşti şi elaborate în perioada de mijloc a activităţii lor literare. Începutul, dar în special, sfîrşitul creaţiei lor se resimt de pe urma inserţiilor idealiste, desigur, de provenienţă diferită.

Se impun în primă atenţie apropierile dintre ciclul *Ţăranii* şi romanul *Ion*. Ambele opere îşi localizează observaţia în mediul rural într-o vreme cînd la sate se consolidau elementele capitaliste. Stările economice şi sociale vor fi deci pînă la un punct asemănătoare, ceea ce va determina similitudini între oameni şi raporturile dintre ei. La Reymont există familia Boryna, iar la Rebreanu Vasile Baciu, Toma Bulbuc, Ştefan

[1] L. Rebreanu, *Laudă ţăranului român*, în vol. *Amalgam*, pp. 257—278.

Hotnog ş.a. În amîndouă romanele apar însă şi ţăranii săraci, a căror comportare faţă de bogătani se caracterizează printr-o sfiiciune dusă pînă la umilinţă. Şi cei săraci şi cei bogaţi iubesc cu patimă pămîntul, conştienţi că numai posesia lui le asigură stabilitatea materială şi întîietatea în treburile satului. De aceea, înstăriţii caută să-şi mărească neîncetat întinderea moşiei, iar săracii aspiră pe toate căile să-şi aibă ţarina lor. Cele două tendinţe vor duce şi în *Ion* şi în *Ţăranii* la litigii în interiorul familiilor sau între ele, semnificînd conflictele sociale. Ca şi la Reymont, cînd este vorba de pămînt şi unii şi alţii devin şireţi şi dîrji, răzbunători şi aprigi la mînie. Ţăranii din satul reymontian îl obligă pe boier să le vîndă lor pămîntul şi la fel face Ion, dobîndind moşia Baciului prin înşelarea Anei.

Carenţele psihologice descrise de Reymont ca izvorînd din obscuritatea culturală le aflăm şi la ţăranii lui Rebreanu. Antek şi Kuba, din pricini diferite, beau pînă la pierderea cunoştinţei şi tot aşa Ion şi, îndeosebi, Vasile Baciu. Ţăranii lui Reymont sînt cuprinşi de teamă faţă de fenomenul, enigmatic pentru ei, al morţii, ca şi Ana lui Baciu. Nici unul dintre ei nu are încredere în instituţiile statului, pe care le socotesc capabile de faptele cele mai odioase, indiferent de partea cui s-ar afla dreptatea. Maciej Boryna se teme de o eventuală pedeapsă la judecată, deşi se ştie nevinovat, iar lui Vasile Baciu procesul intentat de Ion îi inspiră atîta groază, încît îl determină să renunţe la tot pămîntul, numai să nu mai apuce drumul chinuitor al judecăţilor.

Peste această realitate socială, din care, se înţelege, nu lipsesc nici crîşma şi nici biserica cu atributele lor fireşti, în amîndouă romanele apare stăpînirea străină, care încearcă să impună o limbă oficială şi să formeze o stare de spirit menită să înăbuşe aspiraţiile naţionale.

Între cele două romane există, în sfîrşit, şi afinităţi legate de modalităţile artistice de reflectare a realităţii. Pentru dobîndirea unor efecte stilistice, ambii autori folosesc copios procedeul vivificării comparative a noţiunilor: „Ca nişte păsări speriate alergau ţipetele fetei, se risipeau chemătoare prin sat, se răsfrîngeau peste dealurile zgribulite de frig" (Rebreanu); „[...] băltoace tulburi ca nişti ochi plînşi", „un vînt sprinţar zburda pe cîmpuri, tălăzuind holdele, ca pe o apă vălurită" (Reymont). Destul de frecventă este, de asemenea, schimbarea ordinii de percepţie a noţiunilor: „Căldura picură mereu din cer" (Rebreanu); „[...] vaietele şi plînsul cădeau ca o ploaie deasă" (Reymont).

De la aceste consideraţii paralele, la care s-ar putea adăuga şi altele, ca, de exemplu, poza hieratică cu fundamente conceptuale deosebite, în faţa ogorului stăpînit, este lesne să se treacă, cum s-a şi întîmplat de altfel, la presupunerea posibilităţii unei influenţe directe, exercitate de romancierul premiat asupra lui Rebreanu. Pentru verificarea ipotezei se pune în primul rînd întrebarea dacă Rebreanu putea sau nu să-l cunoască şi, apoi, dacă l-a cunoscut într-adevăr pe Reymont înainte ori măcar în timpul elaborării romanului său.

Versiunea germană a *Ţăranilor* a apărut într-o foarte lăudată traducere semnată de scriitorul polonez Jan Kaczkowski, cu pseudonimul Jean Paul d'Ardeschach, încă înainte de izbucnirea primului război mondial. Răsunetul larg şi judecăţile unanim laudative care au întîmpinat apariţia *Ţăranilor* în Germania transpar în presa literară germană a vremii[1]: „Sînt cărţi — scria Feliks Lange în ziarul *Berliner Tageblatt* — care, dacă nu le cunoaştem, ni se pare că nu înseamnă nimic. Întocmai ca nişte munţi îndepărtaţi care ne stîrnesc admiraţia numai cînd îi contemplăm de aproape. De la înălţimea cunoaşterii acestei cărţi, ca de pe un pisc al Alpilor, ne încîntă ochiul o panoramă nemărginită. [...] Această operă capitală deschide în faţa noastră o întreagă lume" (pp. 8—9). În *Schlesiche Zeitung*, Fritz Seger remarca şi el valoarea înaltă a *Ţăranilor*, afirmînd că „sub raportul intensităţii sentimentelor, al conţinutului de idei şi în acelaşi timp al frumuseţilor ritmice şi epicităţii largi, opera lui Reymont depăşeşte tot ce-aş putea indica în beletristica noastră germană" (pp. 9—10). Şi mai departe merge Engelbert Pernerstorfer care, în săptămînalul *Das Litterarische Echo*, sublinia entuziast unicitatea valorică a cărţii în literatura mondială: „*Ţăranii* lui Reymont n-au întrecut numai toate romanele «ţărăneşti» poloneze, ci, nu ezit să afirm că au depăşit

[1] Citatele după: Czestaw Jankowski, *Ţăranii lui Reymont şi critica germană (Chłopi Reymonta i krytyka niemiecka)*, Varşovia, 1914, p. 24.

tot ceea ce a încercat vreodată să cuprindă «țărănescul» în forme literare" (p. 15). Aprecieri asemănătoare aflăm și în *Deutsche Tageszeitung, Deutsche Zeitung, Zukunft* ș.a. Ecourile acestui adevărat eveniment literar este firesc să fi pătruns și la noi, putînd stîrni interesul lui Liviu Rebreanu, căruia problemele literaturii germane nu-i erau străine.

Pe de altă parte, este posibil ca însăși versiunea germană a *Țăranilor* să fi ajuns pe meleagurile noastre. În articolul despre Reymont, Rebreanu mărturisește că în timpul războiului văzuse două cărți în limba germană, al căror autor avea un nume „oarecum francez" : Reymont. Își amintește vag că una povestea ceva despre Łódź, iar alta despre un ținut, Chełm. Este vorba, desigur, despre romanul *Pămîntul făgăduinții (Lodz. Das gelobte Land)*, apărut la München în 1916, și de broșura *Din regiunea Chełm (Im chelmer Land)*, tradusă la Berlin cu doi ani mai tîrziu. Or, dacă au răzbătut pînă la noi aceste cărți, care nu s-au bucurat nici pe departe de primirea ciclului campestru, este logic să credem că au ajuns și *Țăranii*. Cu toate acestea, Rebreanu susține în articolul menționat că pe Reymont l-a cunoscut mult mai tîrziu, mai întîi în versiunea germană, apoi în cea franceză, posibilitate care, evident, nu poate fi exclusă. De altfel, faptul că l-a cunoscut ori nu cînd a scris *Ion*, sau după aceea, prezintă totuși o importanță secundară, în ultima instanță hotărînd cartea însăși. Opinia noastră, fundată pe citirea comparată a textelor, este că în nici un caz nu

poate fi vorba de o influență directă, ca și la Pavel Dan, pentru care *Țăranii* au constituit totdeauna o carte de căpătîi.

Oricîte asemănări s-ar găsi, pornind de la preocupările tematice apropiate, epocile sociale zugrăvite ori tipurile umane similare și încheind cu cele pur și simplu incidentale, *Țăranii* și *Ion* rămîn opere independente una de alta, cu facturi artistice distincte. În sprijinul acestei concluzii pledează, printre altele, și temperamentul artistic diferit al autorilor, manifestat în curgerea narației. Reymont, care are o capacitate imaginativă mai puternică și o sensibilitate la stimulii exteriori mai mare decît Rebreanu, relatează la un mod mai impresionistic, mai liric, spre deosebire de acesta din urmă, al cărui stil se caracterizează prin sobrietate. Prozatorul polon insistă stăruitor în descripția tablourilor de natură, cărora o invenție verbală bogată le împrumută de fiecare dată prospețimea ineditului. Reymont este așadar mai pictural, iar Rebreanu mai narativ, mai la obiect. Este suficient să amintim jocurile sătenilor de la horă sau adunările de la biserică. În vreme ce Reymont desenează cu minuția peniței fiecare amănunt, închegînd ansamblul cu răbdare, Rebreanu îl sugerează din cîteva trăsături de penel. Tot așa se întîmplă cu elementele de cadru ale acțiunii, care la romancierul polonez au o pondere mai mare decît la cel român.

Sînt și deosebiri de structură compozițională. Autorul *Țăranilor* plasează în centrul romanului familia unui țăran înstărit, Maciej Boryna, pătrunzînd satul Lipce din această perspectivă, pe cînd

în *Ion* locul de frunte îl ocupă Ion al Glanetașului, vrednic dar sărac lipit. Aceste poziții vor determina trăsături psihologice deosebite. Țăranii lui Reymont au ajuns la o anumită bunăstare. Chiar cînd e vorba de pămînt acționează cu mai multă grijă pentru demnitatea lor. Deși Boryna se bate cu fiul său Antek și îl izgonește, el suferă totuși pentru că s-a făcut de rîs în fața satului. Ion, în schimb, își urmărește cu obstinație scopul, fără să se gîndească la ce spun oamenii. Dacă se supără de jignirea pe care i-o aduce la horă Vasile Baciu cînd îi spune că nu-și va da moșia și fata unui sărăntoc ca el, o face din cauza mîndriei rănite. La cea mai mică încercare de împotrivire își snopește părinții în bătaie, situație care la țăranii reymontieni nu apare decît în cazuri extreme, deși sînt și ei destul de impulsivi. Iată dar că țăranii lui Rebreanu, în speță Ion, sînt mai încordați în goana lor după pămînt decît cei din Lipce. Mișcările lor sufletești, mai puțin lejere, se desfășoară pe suprafețe mai reduse.

Și iubirea pentru pămîntul jinduit se manifestă la Rebreanu în forme mai violente, patologice chiar. Ion privește pămîntul doar ca pe un mijloc economic, fără de care nu-și poate cuceri poziția rîvnită. Dragostea lui față de ogorul pe care, în sfîrșit, îl posedă este explicabilă atîta timp cît îi produce bucurii de ordin sufletesc la gîndul foloaselor viitoare, dar în clipa cînd simpla atingere a pămîntului îi provoacă senzații fiziologice, precum aurul lui Hagi Tudose, simțirile lui trec în sfera patologică. De aceea,

gestul sărutării pămîntului ca pe o iubită pare exagerat, neavînd alt suport explicativ decît cel economic. La Reymont legătura țăranului cu pămîntul, iubirea lui pentru el, în afară de factorul economic, se mai explică și emoțional prin sentimentul identificării cu natura, din care pămîntul este elementul esențial. Reymont apasă mult asupra acestui al doilea aspect și totuși țăranii nu sărută pămîntul. În *Țăranii*, Boryna moare căzînd cu fața în jos, dar nu ca să sărute țarina, în care parcă se semănase pe sine însuși. În nuvela *E drept!* Winciorkowa și fiul, înainte de a părăsi pentru totdeauna satul, sărută pios pămîntul de care se despart ca de un părinte. Explicația o constituie și aici tot sentimentul de înrudire în ordinea materiei, de apartenență la natură. Rebreanu nu putea cunoaște această nuvelă, care a fost tradusă mult mai tîrziu.

În ceea ce privește concepția de viață a țăranilor, și la Reymont și la Rebreanu este îmbîcsită de fatalismul potențat de ficțiunile religioase. Părerea emisă de St. Łukasik în prefața amintită, cum că în psihologia țăranului român ar domina un fatalism oriental, este îndoielnică în intenția de comparare, pe această linie, cu țăranul polonez.[1] Țăranii din Lipce sînt totuși cu mult mai religioși decît cei din Pripas. Importanța bisericii în viața satului este apreciabilă la Rebreanu, dar nu se poate compara cu ascendentul preotului catolic.[2] Considerația de care se bucură popa

[1] St. Łukasik, *op. cit.*, p. 8.
[2] Vezi și G. Ibrăileanu, *op. cit.*

Belciug este destul de ştirbită de deprinderile prea laice ale altor preoţi, ca cel din Runc ori Vărarea, care nu se jenează să chefuiască straşnic la crîşmă. Vasile Baciu şi Ion, chemaţi să se împace în casa popii Belciug, se încaieră de faţă cu el. La horă, Baciu, beat, îl apostrofează pe preot de faţă cu toată lumea şi e necesar ca slujbaşul bisericii să facă uz de toată autoritatea instituţiei pe care o reprezintă pentru a-l pune la punct. Situaţii de acest fel nu găsim în *Ţăranii* lui Reymont, unde sătenii se sfiesc pînă să şi prizeze tabac în faţa preotului. Atitudinea lor respectuoasă se apropie de aceea arătată faţă de popa Daniil Milieş din *Baltagul* lui M. Sadoveanu.

Romanele *Ion* şi *Ţăranii* se deosebesc şi în privinţa intenţiei autorilor. Reymont este preocupat în permanenţă de a crea o imagine completă a realităţii rurale. În satul lui sînt prezente intens toate elementele sociale componente. Moşierul, oficialităţile comunale — primarul şi preotul — fierarul, morarul, cerşetorii, mărchitanii etc. care la Rebreanu nu apar, îşi au locul lor distinct elevat. Conflictele existente în sînul ţărănimii, obiceiurile tradiţionale, muncile cîmpului etc. alcătuiesc monografia satului Lipce. Rebreanu însă intenţionează, ni se pare, să creeze în *Ion* monografia unei probleme, aceea a pămîntului, cu implicaţiile lui multiple în ambianţa rurală. Celelalte aspecte sînt estompate într-un plan secundar. Problema care se impune în ordinea importanţei, după aceea a pămîntului, este cea naţională, care în *Ţăranii* este mai palidă, luînd contururi mai hotărîte abia spre sfîrşitul romanului.

Este surprinzător faptul că supoziţiile comparative nu s-au referit şi la *Răscoala*. Nu încape nici o îndoială că Rebreanu cunoştea *Ţăranii* lui Reymont în timpul cînd scria romanul dedicat răscoalei din 1907. O invitaţie discretă la apropieri făcea însuşi autorul într-o scrisoare trimisă de la Valea Mare soţiei sale, în 1932 : „Dacă ţi-au plăcut scenele din Reymont este imposibil să nu te impresioneze cele din *Răscoala* mea, care, pot spune fără modestie, sînt niţeluş mai puternice". [1] Cele mai multe asemănări şi deosebiri existente între romanul lui Reymont şi *Răscoala* sînt de felul celor enumerate mai înainte.

Printre similitudini se cuvine însă menţionată corespondenţa izbitoare privind atitudinea faţă de oraş, chiar dacă la scriitorul polonez este conţinută în alt roman, *Pămîntul făgăduinţii*, în *Ţăranii* nerăzbătînd decît reflexe foarte palide. Şi Reymont şi Rebreanu manifestă faţă de oraş o repulsie care a depăşit treapta instinctivă, posedînd fundamente conceptuale. Moşierul Grigore Iuga îl avertizează binevoitor pe tînărul şi naivul poet Titu Herdelea că riscă să fie strivit dacă intenţionează să-şi păstreze o conduită nealterată etic. Fiindcă în Bucureşti în relaţiile dintre oameni domneşte cinismul şi lipsa totală de scrupule. Este o repetare aproape aidoma a opiniei exprimate

[1] Fanny Liviu Rebreanu, *Cu soţul meu* (Bucureşti), Editura pentru Literatură, 1963, cap. „Truda Răscoalei — cum scria romancierul", p. 196.

de Wilczek în *Pămîntul făgăduinţii*. Asemănarea trebuie pusă însă în seama preceptelor poporaniste şi nicidecum explicată printr-o influenţă directă. Mai ales că sînt clare şi diferenţe de nuanţă. Reymont apasă în special asupra negării oraşului industrial, pe cînd la scriitorul român stricăciunea vizează oraşul în general.

Pot fi semnalate elemente comune în ceea ce priveşte unele personaje. Statura înaltă, bine clădită, şi vigoarea flăcăului Petre Petre, admirate de Nadina în timpul plimbării cu sania, amintesc lesne forţa impresionantă a lui Antek Boryna. Spre aceeaşi apropiere conduce şi nerăbdarea lui în folosirea unor mijloace violente împotriva boierilor. Sînt însă doar nişte coincidenţe exterioare, evoluţia ulterioară a personajelor şi structura lor fiind cu totul schimbate. Mai numeroase sînt similitudinile de motive singulare. Conflictul dintre ţărani şi moşier pentru cumpărarea Babaroagei seamănă în unele privinţe cu acela pentru pădure din opera lui Reymont. Ca şi cei din Lipce, ţăranii din Amara sînt hotărîţi să nu scape din mînă pămîntul, să nu permită Nadinei să-l vîndă altcuiva, fie el arendaşul Platamonu sau chiar moşierul Miron Iuga. Locul de întîlnire şi sfat al ţăranilor pentru a pune la cale orice întreprindere este în amîndouă romanele crîşma. La fel ca în *Ţăranii*, primarul şi crîşmarul din *Răscoala* sînt siliţi de poziţia lor să joace un rol dublu. Date fiind legăturile directe cu boierul, ţin firesţe partea acestuia, neaflîndu-se printre ţărani decît de frică, obligaţi de împrejurări. Exemplificările ar putea continua.

Deosebiri importante sînt de remarcat în primul rînd asupra locului diferit pe care îl ocupă în cele două cărţi conflictul dintre boieri şi ţărani : în *Răscoala* constituie punctul central al romanului, în *Ţăranii* rezonanţele sociale ale acestui diferend sînt de o însemnătate subordonată. Situaţiile sociale diferite au la rîndul lor repercusiuni în ierarhia satului. În Amara exista un învăţător, Dragoş, care îşi îndeplineşte întradevăr rolul de „luminator" al ţăranilor. Multe din atribuţiile preotului şi ale lui Rocho din Lipce sînt preluate în *Răscoala* de învăţător, aceasta şi pentru că Nicodim Grancea, popa din Amara, este aproape neputincios din cauza vîrstei înaintate. De asemenea, în conducerea treburilor obşteşti, la Rebreanu ultimul cuvînt îi aparţine proprietarului Miron Iuga, pentru că ţăranii, lipsiţi de pămînt, se află la cheremul lui. La Reymont moşierul nu are nici un amestec direct în preocupările satului. În sfîrşit, s-ar mai putea spune un cuvînt şi în legătură cu anume particularităţi de meşteşug artistic. Mai ales în *Răscoala*, Rebreanu se relevă ca un maestru neîntrecut în descrierea mulţimilor frămîntate de cele mai variate porniri.[1] Cu toate că apar ici şi colo nume izolate, în planul cel mai apropiat se situează masa de oameni brăzdată de simţiri puternice. Sînt impresionante secvenţele care surprind mulţimea fremătînd neliniştită la vederea

[1] Cf. G. Călinescu, *Liviu Rebreanu* (studiu critic), col. „Jurnalul literar" (f.a.) ; Ov. S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, în *Viaţa Românească*, nr. 11, 1953.

armatei, apoi cuprinsă de o panică inconştientă în faţa soldaţilor care trag, ori dezlănţuită, incendiind conacele boiereşti. Reymont îşi încheagă acţiunile colective ale ţăranilor cu o măiestrie cel puţin egală, fără însă a ştirbi din expresivitatea elementelor singulare care alcătuiesc tabloul general.

Deosebirile acestea, adăugate la cele dintre *Ion* şi *Ţăranii*, cîteva din cele mai sugestive, marchează limpede diferenţele specifice dintre cei doi creatori, Reymont şi Rebreanu, excluzînd posibilitatea unei influenţe determinante a unuia asupra celuilalt.

În ceea ce-l priveşte pe Pavel Dan, întrebarea dacă a cunoscut sau nu opera lui Reymont înainte de elaborarea propriei creaţii nu-şi mai are rostul. Talentatul prozator ardelean îşi mărturiseşte singur neţărmurita admiraţie pentru clasicul polon : „...după părerea mea încă n-a scris nimeni despre ţărani, nu i-a cunoscut aşa cum sînt ei, ca acest Reymont. Şi Mickiewicz e ceva, însă Reymont îl depăşeşte". [1] Aşadar problema discutată rămîne în esenţă aceeaşi, în ultimă instanţă originalitatea operei trebuind să pledeze hotărîtor pentru independenţa fizionomiei sale artistice. Pentru că scriitorul a murit înainte de a se consacra ca o mare personalitate literară, precum Rebreanu, demonstraţia va urma un

[1] N. Albu, *Hai să auzim paşii străbunilor ! Cu Pavel Dan pe Cîmpia Libertăţii*, în *Viaţa*, Bucureşti, 1943, nr. 830, III, p. 2.

drum mai riguros analitic, parcurgînd o trecere în revistă mai amănunţită a asemănărilor şi deosebirilor dintre ţăranii zugrăviţi de Pavel Dan şi cei ai lui Reymont.

Interesul predilect al lui Pavel Dan s-a îndreptat asupra ambianţei săteşti, aducînd o notă particulară în peisajul literaturii ardelene cu tematică ţărănească. Spre deosebire de Rebreanu sau Slavici, care tratau problemele satului apăsînd îndeosebi asupra conflictului social, la Pavel Dan, excepţie făcînd doar ultima nuvelă, *Iobagii*, membrii opoziţiei sociale nu sînt puşi faţă în faţă şi siliţi să se releve în cadrul desfăşurării dramatice a contradicţiilor. Conflictul nu este însă, prin aceasta, escamotat, ci dimpotrivă, conţinut permanent şi reliefat indirect printr-un procedeu artistic propriu : dezvăluirea insistentă, raţional şi afectiv, a carenţelor existente în psihologia celor obsedaţi de coşmarul înavuţirii ; intervenţiile caustice, mai mult aluzive şi, de aceea, aparent întîmplătoare, în situaţii de supremă încordare, ale săracilor. Reymont stăruie însă în planul social, conform vederilor sale poporaniste, asupra conflictului dintre ţărănime, considerată idilic omogenă, şi boier, neamintind decît în treacăt de fricţiunile care se consumă între sărăcimea satului şi pătura înavuţită. Cu deosebiri de nuanţă ideologică şi fond istoric, cam tot aşa va proceda şi Rebreanu în *Răscoala*. Pe de altă parte, Reymont reliefează în primă ordine un element inexistent la Pavel Dan, cel romanesc, care, împletit cu cel al pămîntului, regizează întreaga desfăşurare a episoadelor.

Nuvelele de mai largă respirație *Urcan bătrînul* și *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* dezvăluie acut, într-un stil sobru, atît de diferit de-al lui Reymont, pe alocuri dur, dar cu atît mai plastic, străbătut de o participare lirică gravă și reținută, formele exacerbate și pernicioase pe care le îmbrăcau pînă nu de mult în planul conștiinței cele două „patimi" ale țăranului : pămîntul și banii. Surprind de la început precizia și siguranța cu care Pavel Dan zugrăvește încîrcirea sentimentelor umane și a preceptelor etice produsă de setea de avere. Cînd Ludovica Urcan intuiește doar că fiul ei, Valer, și nora, „roșia lui Triloi", vor să-l înșele pe bătrînul Urcan să înscrie pămîntul pe numele lor, frustrîndu-i astfel pe ea și pe Simion de drepturi, se transformă într-o fiară în preajma căreia nu mai este de trăit. Își blestemă socrul, fiul și nora, căreia îi aruncă zestrea pe fereastră, fără să mai țină cont că scandalul i-ar putea stîrbi prestanța de mare gazdă, terorizează copiii mai mici pentru orice fleac, își ceartă bărbatul că nu-și știe purta clopul și pînă și porcul imobilizat la pripon își primește porția de bătaie. Ludovica este cea care desfășoară o activitate febrilă pentru a zădărnici „raptul" iugărelor. Cît despre Simion, soțul ei, atîta vreme cît nu este convins că-l pește într-adevăr o primejdie, reacționează greoi la incitările nevestei, dar cînd vorbele sătenilor îi certifică la crîșmă intenția lui Valer și a Anei, amețit de vinars, se dezlănțuie animalic, vrînd să-i căsăpească cu securea.

Exemple similare aflăm și în *Țăranii* lui Reymont, ca, de altfel, la mai toți scriitorii care au tratat în vreun fel acțiunea păgubitoare a cupidității asupra sufletului omenesc, indiferent de natura bunului dorit cu însetare. Hanka, soția lui Antek Boryna, suferă și ea o transformare miraculoasă cînd moștenirea averii este periclitată de căsătoria bătrînului Maciej Boryna cu Jagna. Precipitarea întîmplărilor o preface într-o femeie voluntară, ce luptă cu ghearele și cu dinții împotriva celor care vor să-i smulgă avutul. Cînd, în urma răfuielii satului cu oamenii boierului pentru pădure, bătrînul Boryna cade la pat, iar Antek este închis, Hanka conduce singură, cu o pricepere neașteptată, muncile casei și ale cîmpului, avînd de înfruntat îndărătnicia argaților, șiretenia hoțească a cumnatului Michał, pretențiile Jagnei etc. Dominikowa își renegă fiul, cu care se bate crunt, pentru a nu-și împărți pămîntul, iar Michał nu se dă în lături de la nici un mijloc, oricît de josnic ar fi, cînd scontează un folos oarecare. Deci și la Pavel Dan, și la Reymont, în momentul în care intră în joc posesia pămîntului, oamenii acționează cu violența necenzurată a ființei amenințate în însăși existența ei.

Între cei doi scriitori există totuși o deosebire esențială în această privință. În nuvelele pomenite, Ludovica Urcan este realizată aproape cu exclusivitate pe direcția lăcomiei care-i consumă toată energia. Toate simțirile ei sînt subordonate păstrării și sporirii moșiei. Excepție făcînd doar fierarul Michał, plăsmuit ca și Ludovica printr-o

stivuire de însuşiri grefate pe instinctul acaparator, personajele reymontiene sînt mai complexe, ilustrînd posibilităţi emoţionale, pe care romancierul le evidenţiază deliberat. Şi Hanka şi Dominikowa, deşi în general aspre, au clipe cînd sufletul li se relaxează în gingăşii afective impresionante faţă de cei din jur. Hanka înţelege uneori zbuciumul dureros al Jagnei şi o compătimeşte pentru că şi-a închis tinereţea cu un mire vlăguit de ani, iar Dominikowa îşi iubeşte fata cu o dragoste capabilă de orice sacrifiu. Şi săraca Jagustynka, izgonită de acasă şi muritoare de foame, îşi iartă copiii, explicîndu-şi fapta lor condamnabilă prin lipsurile de tot felul pe care trebuie să le îndure.

Sobrietatea stilistică transpare la nuvelistul ardelean şi în parcimonia mijloacelor artistice cu care realizează portretele umane. Cîteva trăsături hotărîte, îngroşate, reliefarea cîtorva amănunte fizice care relevă esenţe, şi tipul uman şi social este schiţat. Căci Pavel Dan, ca şi Reymont, nu creează propriu-zis caractere, înţelese în sensul clasic, ci mai mult tipuri care nu epuizează întreaga sferă a caracterului în care se înscriu. Obsedată de ideea că în sat „fiecare atîta cîntăreşte cîtă avere are", că totul se măsoară în iugăre, Ludovica Urcan trăieşte numai spre a se îmbogăţi. Reacţiile ei gravitează în permanenţă pe această orbită. Şi, în această direcţie acţionează fără nici un scrupul. Primele pagini ne-o înfăţişează aruncînd priviri furtive în jur, după ce dijmuise ţarinile vecinilor, acasă suspectează pe Valer şi pe Ana că vor să-l determine pe bătrînul

Urcan să „intabuleze" pămîntul pe numele lor. Avariţia ei, aproape maladivă, o face să nu ezite o clipă a se face de ruşine la înmormîntarea bătrînului Urcan. Scena e magistrală. Descripţia realistă a autorului, conţinînd critica, rezultat al observaţiei detaşate şi lucide, alternează armonios cu jocul imaginaţiei dezlănţuite a Ludovicăi ; amănunte concrete, ca îmbrăcămintea preotului ori manifestările mulţimii, iau proporţii uriaşe, vizînd grotescul şi îngroşînd contururile situaţiilor.

Cîtă deosebire între sentimentele ce animă oamenii la înmormîntarea lui Urcan în comparaţie cu aceea a lui Maciej Boryna ! Pe o căldură înăbuşitoare din toiul verii, Ludovica ţine mortul cîteva zile în şir numai pentru a-l îngropa în zi de post, cheltuiala fiind astfel simţitor micşorată. Tot ea nu-l lasă pe Simion să macine cît trebuie pentru pomană şi se face de ocară, neavînd ce împărţi celor veniţi la înmormîntare. Predica popii este o batjocorire suculentă a pretenţiilor ridicole nutrite de Urcăneşti ca bogătani de frunte ai satului. În schimb, în epopeea lui Reymont, Boryna este înmormîntat după toate prescripţiile datinei, cu toată pompa cuvenită celui mai mare gospodar din sat. Nimic nu se face de mîntuială ; toate se petrec cu gravitatea menită să sublinieze importanţa evenimentului. Mai mult, cu toate durerile pe care le pricinuise cît fusese în viaţă, Boryna este plîns cu jale de toţi ai casei. Pînă şi Jagna care, fără îndoială, nu putea iubi un soţ aşa de bătrîn, se simte părăsită în voia soartei şi îşi plînge cu amar

nenorocirea. În fața morții enigmatice și, de aceea, temute de țăranii reymontieni, pălesc toate zavistiile, oamenii solidarizîndu-se spontan în subconștientul emoțional. Este o reacție instinctivă a celor slabi de a se strînge laolaltă, pentru a se apăra de un dușman, pe care necunoscîndu-l nu-l pot înfrînge cu mijloacele obișnuite.

Creșterea numărului boilor și al iugărelor a înăsprit sufletul Urcăneștilor, abrutizînd spiritele și provocînd izbucniri violente. Și în această privință țăranii lui Pavel Dan se deosebesc de cei ai lui Slavici și Rebreanu. Există o anume duritate în reacțiile lor psihologice care-i arată mai puțin sensibili, mai primitivi, o asprime intolerabilă care are drept suport tot obsesia bogăției. Sînt crispați fizic și moral spre mirajul acestei patimi care îi subjugă, pe cînd și la Slavici și la Rebreanu sînt mai complecși și mai liberi în mișcările sufletești. Ei se deosebesc cu atît mai mult de cei ai lui Reymont, care se manifestă și mai lejeri în consumul afectiv. O explicație a acestei diferențieri calitative în ordinea psihologică ar fi aceea dată de situația socială a personajelor centrale, considerată în perspectiva istorică, explicație valabilă și pentru stabilirea delimitărilor artistice dintre Rebreanu și Reymont. Familia Boryna, asupra căreia stăruie în primul rînd atenția autorului, a ajuns deja la o anume stabilitate economică. Averea adunată îi asigură întîietatea nediscutată în ierarhia satului, fapt care are răsfrîngeri și în latura caracterologică. Urcăneștii însă, așa cum îi arată și numele, se află încă cramponați spasmodic pe urcușul alunecător care-i va

duce spre situația materială consolidată. Așa se explică, în parte, atît sărăcia lor sufletească, cît și mijloacele inechitabile de care uzează pentru a-și atinge ținta. Pe de altă parte, cîmpia vălurită a Ardealului, nu prea fertilă, asemănătoare într-un fel cu huerta lui Blasco Ibañez din *Coliba blestemată*, a sădit cu vremea în sufletul celor ce o lucrează o uscăciune care le ofilește capacitățile emotive, în vreme ce pămîntul este considerat de țăranii lui Reymont ca o mamă roditoare și binecuvîntată, care-și hrănește cu generozitate fiii muncitori. În sfîrșit, la acestea se mai adaugă și intențiile diferite ale autorilor. Reymont, însuflețit de idealul său poporanist, prezintă strădania familiei Boryna drept model de urmat pentru prosperitatea țărănimii prin întărirea gospodăriei chiabureşti, pe cînd Pavel Dan, deși în nuvelele despre Urcănești își oprește și el observația tot asupra unei familii de țărani îmbogățiți, o face doar pentru a pătrunde adînc în ungherele psihologiei lor cu scopul de a diseca rezultatele nefirești la care i-a dus coșmarul înavuțirii.

Cu toate că *Urcan bătrînul* și *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* sînt, repetăm, doar fragmente dintr-un amplu roman proiectat, așadar nu putem vorbi de compoziție decît cu foarte mari rezerve, socotim totuși util a face o observație în această privință: în *Urcan bătrînul* problema cheie, în jurul căreia se zbat personajele, este aceea a intabulării, ce determină curgerea mai accelerată sau mai domoală a narației și chiar dispunerea materialului. În *Țăranii* struc-

tura compoziţională este hotărîtă de intenţia scriitorului de a ilustra ideea de scurgere a timpului. Sentimentul trecerii ireversibile şi ilimitabile a vremii îl găsim într-o măsură oarecare şi la Pavel Dan, în meditaţiile lui Simion la moartea tatălui său, de exemplu, dar nu are greutatea specifică dominantă ca la Reymont. Prin Simion, prozatorul — ca şi Slavici în bogătaşul Busuioc din nuvela *Pădureanca* — evidenţiază îngîmfarea fadă şi dispreţul „gazdelor" mari faţă de cei rămaşi în sărăcie. Aceeaşi oarbă vanitate îl determină pe Valer să-şi aleagă tonul şi cuvintele cînd vorbeşte cu sătenii, pentru a părea mai deştept, ori să adape ostentativ cei şase boi, trecîndu-i prin faţa gazdelor şi a sărăcimii adunate la înmormîntarea bătrînului. Premisele ideologice ale romanului îl fac pe Reymont deosebit de grijuliu faţă de demnitatea personajelor sale. Dacă Simion ori Valer se împăunează prosteşte cu o importanţă al cărei ridicol Pavel Dan îl remarcă intenţionat, realist şi critic, Maciej şi Antek Boryna se comportă cu adevărat demn şi, de aceea, sînt consideraţi pilde ce trebuie urmate şi de către cei săraci, precum argaţii Kuba şi Pietrek. Eroii sînt vrednici şi cinstiţi, calităţi care atîrnă greu în aprecierea celorlalţi săteni. Ei ţin la reputaţia lor bună în faţa satului, spre deosebire de Ludovica ori Ana care, pradă mîniei, nu mai vor să ştie de nimeni şi nimic. Maciej Boryna şi Simion Urcan se înghesuie la biserică în primele rînduri. Situaţia, considerată izolat, este absolut identică la ambii scriitori, exprimînd o realitate existentă *de facto*, dar modalităţile descriptive

sînt categoric diferite. La Reymont, Boryna ocupă un loc ce i se cuvine cu adevărat, iar Pavel Dan relevă caustic absurditatea purtării emfatice a lui Simion.

Toate aceste tipuri umane nu sînt prezentate de autor în dezvoltare, ci surprinse la un moment dat, evoluţia lor fiind mai mult implicată retrospectiv. Ludovica şi Simion ori Uliana *(Banii)*, Todorica şi Suzana *(Priveghiul)* sînt aceiaşi de la început şi pînă la sfîrşit. Autorul creează doar situaţii care le ajută să se definească. Este, în parte, ceea ce întăreşte impresia lipsei de epic în desfăşurarea acţiunii. Nu tot aşa se prezintă lucrurile în romanul lui Reymont, în care îndeosebi eroii principali parcurg o gamă variată de stări sufleteşti, o evoluţie sinuoasă de-a lungul întregii existenţe. Exemple elocvente constituie transformarea Hankăi, devenită capul familiei, ori a lui Antek, care în final împlineşte seriozitatea de gîndire şi acţiune a tatălui său Maciej, înlocuindu-l la conducerea gospodăriei.

Starea de spirit a personajelor lui Pavel Dan reprezintă o treaptă patologică în ordinea psihicului, punctul terminus al acestei dezvoltări fiind Hagi Tudose al lui Delavrancea. Maladia lor are ca punct de plecare o situaţie normală, izvorîtă din spiritul de conservare al omului. În momentul însă cînd teama de a nu rămîne fără sprijin material la bătrîneţe şi puternica tradiţie a „intabulării" evoluează într-o anxietate bolnăvicioasă, cînd prudenţa degenerează în suspiciune, iar posesia de bunuri naşte voluptăţi euforice, raţiunea şi afectul lor intră în sfera pato-

logicului. Pavel Dan realizează izolarea personajelor în planul social prin caricarea trăsăturilor, impresie care la Reymont nu există și nici nu putea să existe, dat fiind scopul diferit al autorului. Țăranii lui sînt și buni și răi, indiferent dacă sînt bogați sau săraci. Bogătanii lui Pavel Dan, în speță Urcăneștii, sînt însă dominați de însușiri rele care repungă cititorului.

Lumea imundă a Urcăneștilor, a cărei îmbîcsire etică se estompează în dosul strălucirii false și reci a banului, a cărei unică aspirație este mirajul îmbogățirii prin orice mijloace, are drept corolar în literatura nuvelistului ardelean pe „luminătorii satului", de tipul notarului, popii și dascălului din schița *Intelectualii*. O ironie grasă ce atinge deseori spontaneitatea rîsului gîlgîitor vizînd grotescul — precum intrarea în biserica improvizată într-o sală de clasă ș.a. — șfichiuiește totala lipsă de demnitate a acestor prea fragili stîlpi ai moralității rurale. Sarcasmul dureros prezent în povestire înfierează absența oricăror preocupări intelectuale, a unei lumini care să le învioreze spre un ideal spiritele amorțite de beție. În jurul acestor „stîlpi putrezea pămîntul", se exprimă sugestiv scriitorul.

Rolul de îndrumători spirituali ai satului reymontian îl îndeplinesc Rocho, preotul și, într-o măsură, fratele moșierului, care participase alături de popor la ultima revoltă pentru eliberarea națională. Dacă preotul mai este apostrofat uneori de cei săraci, Rocho este însă zugrăvit cu simpatia impusă de convingerea poporanistă că țărănimea va reuși să-și facă singură dreptate,

dacă va fi călăuzită de conducători înțelepți. Este o afirmare deschisă a necesității apostolatului intelectualilor în mediul agrest, în scopul ridicării culturale și implicit materiale a țărănimii. Rocho și preotul sînt totdeauna receptivi la frămîntările satului, desigur avînd în atenție în primul rînd pe primii gospodari. Ei aplanează conflictele și alină în limitele posibilităților, reduse de altfel, durerea celor loviți de nenorocire. Intervențiile lui Rocho, ale preotului ori ale fratelui moșierului, deși aparent întîmplătoare, se încheagă distinct în subtextul romanului pe direcția ideologiei poporaniste, care i-a servit drept suport conceptual lui Reymont. De aci contrastul vădit dintre Pavel Dan și Reymont în descripția intelectualilor satului. Cel dintîi sugerează observațiile critice asupra faptelor narate prin utilizarea posibilităților variate pe care le oferă modalitatea satirei, alcătuind un rechizitoriu tăios la adresa „solilor culturii și civilizației, [...] pe care orașul îi împlîntase cu forța în pămîntul sănătos al satului". Este, într-un fel, o replică la obiect dată credințelor poporaniste, care s-au vehiculat și la noi cu destulă stăruință.

Pavel Dan folosește cu multă abilitate posibilitățile prozei satirice, realizînd situații de un comic intens, bogat în semnificații, dar modalitatea proprie a temperamentului său artistic este totuși stilul sobru, concis, pe care se grefează armonios un umor de factură populară, serios în esență. În acest sens scriitorul se apropie mai mult de robustețea stilistică a lui Rebreanu decît de Slavici ori Coșbuc. Treptat el ar fi renun-

ţat la duritățile excesive prezente pe alocuri, ajungînd la o expresie calmă și lapidară care să exprime un conținut dens. Pavel Dan se deosebește deci și ca manieră stilistică de Reymont, care scrie mai lustruit, mai voit frumos, rezultat al contactului nemijlocit cu literatura timpului. La scriitorul român fiecare cuvînt își are ponderea specifică în exprimarea scurtă, sobră, uneori aspră a ideii, stilul celui polonez se remarcă printr-o migală descriptivă care nu diluează însă epicul strîns al desfășurării acțiunii.

Curați sufletește, cinstiți, în satul transilvănean au rămas numai cei asupra cărora pămîntul și banii nu au nici o putere : cei săraci, ca tatăl profesorului *(Zborul de la cuib)*, Precub *(Precub)*, Jufa *(Jufa)* și Șuta *(Priveghiul)*. Dragostea profundă a lui Pavel Dan față de oamenii simpli și mărunți, obidiți și înlănțuiți de sărăcie, este manifestă și în căldura și înțelegerea cu care caută să le reliefeze valorile morale, să le promoveze și să le afirme în literatura sa. Reymont face și el la fel, deși nu se oprește decît din fugă asupra lor. Cu toată mizeria pe care o îndură din pricina inechității sociale, aceștia rămîn cu sufletul nealterat de zgura patimilor. E o timiditate naivă la moșul Jufa care merge tematic pe linia *Proștilor* lui Rebreanu, dar și o delicatețe în forme simple în purtarea Nastasiei *(Banii)* față de Uliana, al cărei soț, Costan, îi furase păsările. Uneori, e adevărat mai rar, simplitatea aceasta încrezătoare degenerează într-o apatică pasivitate, ca la Toader, ori într-o atitudine de expectativă, ca în cazul

sătenilor care asistă la cearta Ludovicăi cu Ana. Comentariul femeii din căruța care trecea pe lîngă casa Urcăneștilor seamănă izbitor cu cel al argatului Kuba față de încăierarea dintre Antek și tatăl său. Și într-un caz și în altul se desprinde ideea că se bat de prea mult bine. Ar fi însă exagerat să considerăm acest amănunt cu totul lipsit de semnificație, ca și coincidența că Urcan bătrînul cerșește întocmai ca Bylica, tatăl Hankăi, drept argument determinant în stabilirea unei influențe de creație. Evident că această „imposibilitate" de a reacționa se conjugă cel mai adesea în mediul rural cu o resemnare ce are rădăcini mistice, hrănită premeditat de reprezentanții sacerdoțiului și dezvoltată pînă la forme grotești de fantezia poporului (*Ursita* și, mai ales, *Copil schimbat*). Este acea credință într-o fatalitate imanentă care caracteriza pînă mai ieri conștiințele țărănești, încătușîndu-le libertatea de acțiune și gîndire. Și țăranii lui Reymont sînt religioși, însă credința reprezintă pentru ei o necesitate sufletească, emoțională, care le înrîurește spontan viața, pe cînd la Pavel Dan convingerile religioase rămîn oarecum un element de decor, exterior intimității psihice. Din această perspectivă se întregește și lămurirea atitudinii deosebite a celor doi scriitori față de persoana, rolul și prestanța reprezentantului bisericii: preotul. Și sub acest raport Pavel Dan se alătură mai mult lui Rebreanu decît lui Reymont, cauza constînd în realitățile sociale diferite. Deprinderile de loc cucernice ale popii Podișcă din Podbeală îl fac pereche potrivită pentru cel

din Runc ori Vărarea din *Ion*. „Respectul" aflat în opinia țăranilor ardeleni nu se poate nicidecum măsura cu stima care-l înconjură pe preotul catolic din Lipce.

Simplitatea și modestia țăranilor lipsiți de iugăre din creația lui Pavel Dan se împlinește cu o demnitate parcă înnăscută, proprie firii lor, lipsită de ostentație. Dacă Simion și Valer Urcan afișează ipocrit în fața săracilor o poză menită să le mențină „prestigiul" de oameni cu stare, dar care nu reușește să le ascundă îngîmfarea ce îi înăbușă, Cîrjă, din schița cu același nume, ca și Sofron, sluga bogătanului Busuioc din *Pădureanca* lui Slavici, ca și Ion din povestirea lui Vlahuță (*Ion*) reacționează natural la insultele celor din jur, neîngăduind nimănui să-l jignească. Aceste calități caracterologice sînt proprii și țăranilor reymontieni, cu deosebirea că în opera romancierului polonez le pot avea atît cei avuți cît și cei fără pămînt.

Consacrată aceloraşi realități sociale, zugrăvite de astă dată în retrospectiva istoriei, nuvela *Iobagii* aduce un aspect inedit pentru creația lui Pavel Dan. Reymont a scris și el nuvele și romane cu teme extrase din istoria zbuciumată a țării sale. Se remarcă îndeosebi trilogia *Anul 1794*, evocînd împrejurările în care s-a produs a doua împărțire a Poloniei și răscoala condusă de Kościuszko. De amintit că autorul evidențiază și aici intervențiile salvatoare ale țărănimii. Pavel Dan nu putea să cunoască acest roman, deoarece în limba germană a fost tradus doar primul volum, în 1927, iar versiunile rusă (apărută în 1924 — 1925) și cehă (în 1925—1926) îi erau inaccesibile. În consecință, eventualele asemănări comparative pe linie tematică sînt în acest caz, cu certitudine, întîmplătoare.

Dacă în celelalte lucrări semnalam modalitatea indirectă de a scoate în evidență conflictul social, aici acesta se impune în primul plan al narației. În reconstituirea evenimentelor de la 1784, Pavel Dan ajunge la atmosfera epocii mai mult printr-o intuiție de ordin emoțional decît printr-o cercetare temeinică a documentelor istorice, cum au procedat de pildă Camil Petrescu sau Reymont. În centrul nuvelei se află masa țăranilor, pe care scriitorul o zugrăvește pe alocuri cu priceperea unui Rebreanu. Dar, spre deosebire de *Răscoala*, unde în primă atenție a expunerii se impune masa în acțiune, într-adevăr magistral definită artistic, iar tipurile se estompează într-un plan cu totul secundar, în *Iobagii* tumultul cetelor de revoltați nu alterează contururile chipurilor singulare. Tot așa, în *Țăranii*, imaginea încăierării care se încinge în pădure între sătenii din Lipce și argații boierului este închegată de Reymont folosind pasta descriptivă în proporția cuvenită, pentru a reliefa intervențiile grupului în ansamblu, dar și ale unităților componente. Contururile gloatei încleștate în luptă se remarcă printr-o intensitate de loc întunecată de aceea în care sînt zugrăviți fruntașii Maciej și Antek Boryna. Și este interesant că Pavel Dan, contrar lui Reymont în episodul pomenit, nu zăboveşte în reliefarea conducătorului răscoalei din acest sat, a lui Ion Oargă, ci se oprește cu vădită preferință

asupra individului anonim. În mintea cititorului stăruie vie figura sugestiv alcătuită a văcarului Popuţa, care îşi satură opincile de unsoare, jucînd într-un butoi din cămara ticsită cu bunătăţi a baronului şi răzbunîndu-se în felul acesta naiv, dar nu mai puţin semnificativ, pentru toţi anii de foamete.

Pavel Dan desfăşoară prin faţa cititorului o lume rurală autentică. Chipurile de ţărani îmbogăţiţi, ca Urcăneştii, ori săraci, ca Precub, sînt reliefate cu vigoare. Autorul surprinde cu acuitate sentimentele care animă conştiinţa ţăranului, înaintea morţii, de pildă, relevînd osmoza existentă între psihologia lui şi elementele din ordinea casnică ce-l înconjură. Cel mai adesea regretele sînt legate de cei părăsiţi sau de lucrurile din imediata apropiere *(Zborul de la cuib)*. Înainte de a muri pe ţarina proaspăt arată, în care parcă se semănase pe sine însuşi, Maciej Boryna face şi el aproape inconştient o ultimă trecere în revistă a inventarului de muncă. Bătrînul din *Zborul de la cuib* face aceasta pentru a-şi lua un ultim adio de la lucrurile pe care le simte ca pe nişte fiinţe dragi, crescute din el însuşi. La fel Boryna, este mînat de o obişnuinţă instinctivă spre ogorul care, în slabele pîlpîiri de luciditate ale conştiinţei lui de gospodar sîrguincios, se cerea semănat.

În zugrăvirea cadrului în care acţionează personajele, Pavel Dan merge pe linia unei simbolistici cu dublă direcţie. Pe de o parte, personificarea unor elemente naturale sau noţiuni abstracte, care dinamizează peisajul, adesea pînă

la halucinant — şi în această privinţă se apropie şi de Rebreanu, dar, cel puţin în egală măsură, şi de Reymont: „toamna cu iarbă verde în părul cărunt, bătrînă, şchioapă, cu un ochi tînăr şi altul de bătrîn, udă ca scoasă din fundul apelor, se ivi într-un lan de porumb tînguind ascuţit, plîngător: „vestea sări din mijlocul curţii pe poartă şi bătu din aripi ţipînd ascuţit". Pe de altă parte, îmbogăţirea ordinii de percepţie fiziologică a noţiunilor: „picăturile cădeau limpezi"; „cîntecul lui părea rostogolirea unui ban de argint pe fundul unei căldări de aramă"; „balele batjocurii" etc. Descripţiile de natură sînt rare şi realizate cu maximum de concizie verbală. Scriitorul vede însă peisajul, a cărui coloraţie o redă concentrat, într-o pastă groasă, masivă. Raritatea şi conciziunea tablourilor de natură se explică la Pavel Dan prin temperamentul artistic propriu, fundamental diferit de cel al lui Reymont, care se mişcă dezinvolt în ample şi migăloase descrieri de natură. Frecvenţa impresionantă a imaginilor cîmpeneşti în *Ţăranii* se lămureşte, în altă ordine de motive, şi prin mobilurile ideologiei poporaniste, presupunînd împlîntarea organică a omului într-un cadru natural care să-i asigure o desvoltare armonioasă. Obsesia de cenuşiu şi negru, prezenţa unor elemente caracteristice recuzitei romanticilor în zugrăvirea unei atmosfere de multe ori macabre — strigoi, cimitir, înmormîntări, întuneric, diavoli etc. — sînt rezultatul modului caracteristic de a simţi natura al prozato-

rului ardelean. Căci dacă în viziunea socială Pavel Dan este un realist cu puternice accente critice, în receptarea şi mai ales în folosirea ambianţei naturale este, precum Reymont — acesta însă prin filiera simbolistă — de cele mai multe ori un romantic. O imaginaţie fecundă cu aplecare evidentă spre fantasticul romantic îi facilitează realizarea unor situaţii în care predomină ficţiunea, altoită însă pe amănuntul concret şi real : înmormîntarea bătrînului Urcan, schimbatul copilului *(Copil schimbat)* etc.

Asemănările creaţiei lui Pavel Dan cu opera lui Reymont, atît de pregnante la prima vedere, nu converg aşadar nicidecum spre concluzia unei influenţe directe şi determinante asupra prozatorului ardelean. Simpla comunitate a ambianţei sociale zugrăvite — satul — şi similitudinile întîmplătoare care decurg de aici constituie coincidenţe pur formale, ce se pot depista, aceleaşi sau altele, în oricare altă operă care circumscrie preocupări identice. Marile teme au o circulaţie geografic nelimitată, dar cuprinderea artistică rămîne totdeauna concretă şi individuală. Motivul Lenore, comun atîtor romantici, poartă de fiecare dată pecetea geniului respectiv. Poemul *Visul* de Taras Şevcenko este în cîteva locuri asemănător cu *Strămunii* lui Mickiewicz, dar asta nu scade cu nimic valoarea *Visului*.

Iată dar că, deşi prezintă firesc unele asemănări inerente cu cei ai lui Reymont ori Rebreanu — nume străine şi româneşti s-ar mai putea înşira multe — ţăranii descrişi de Pavel

Dan sînt autentici şi originali, fapt de care scriitorul era conştient. Rîndurile sale către Ovidiu Papadima[1] ne-o confirmă : „Să nu te miri de firea ţăranilor mei, care nu sînt nici ca ai lui Rebreanu, nici dulci ca ai lui Coşbuc şi Slavici. Sînt ţărani de pe Cîmpia Transilvaniei, nevăzuţi încă de nimeni".

Raportarea ţăranilor români la cei înfăţişaţi de Reymont în romanul şi nuvelele sale poate fi extinsă şi la literatura română contemporană. S-ar putea vorbi astfel destul de mult de asemănări şi diferenţe în prezentarea populaţiei rurale între Reymont, pe de o parte, şi, pe de alta, Mihail Sadoveanu *(Baltagul, Neamul Şoimăreştilor* şi foarte multe nuvele), Zaharia Stancu *(Desculţ)*, Titus Popovici *(Setea)*, V. Em. Galan *(Zorii robilor)*, Ion Lăncrănjan *(Cordovanii)*, Vasile Rebreanu *(Casa)* şi mulţi alţii. Apropierile, cîte pot fi făcute, sînt inerente, trăgîndu-şi izvoarele, ca şi la Pavel Dan sau Liviu Rebreanu, din realităţi sociale asemănătoare, din corespondenţe ideologice, temperamentale şi de manieră artistică. Chiar dacă unele dintre romanele amintite au fost concepute în timpul înfăptuirii cooperativizării agriculturii, pe care o şi reflectă, ele rămîn totuşi susceptibile de comparaţii sub anumite aspecte cu epopeea poloneză, deoarece ţăranii păstrează caracterologic o parte din trăsăturile formate în epocile anterioare.

[1] Ovidiu Papadima, *În amintirea lui Pavel Dan*, în *Tribuna*, Bucureşti, 1 dec. 1943, p. 48.

IX REYMONT ÎN ROMÂNEŞTE

Ecouri despre acordarea Premiului Nobel pentru a doua oară unui romancier polonez — în 1905 i se conferise această onoare lui H. Sienkiewicz pentru romanul *Quo vadis?* — au răzbătut, evident, şi la noi. Presa de informaţie literară a popularizat evenimentul, prezentînd dări de seamă, note bibliografice ori chiar lapidare articole de exegeză critică, îndeosebi despre *Ţăranii* [1]. Reymont scriitorul a rămas însă mai departe total necunoscut publicului larg. O primă încercare de traducere se înfăptuieşte abia prin 1928, cînd apare o broşură firavă, conţinînd doar trei nuvele, şi acestea nu dintre cele mai bune. [2] Vorbind despre Reymont, Liviu Rebreanu îşi exprima pe atunci amărăciunea că în vreme ce laureaţii Academiei suedeze îşi aşteaptă fără speranţe rîndul spre a fi puşi la îndemîna cititorului cotidian în limba română, în rafturile librăriilor se lăfăiesc în tiraje apreciabile operele complete ale unui Dekobra ori Pittigrili. [3] Autorul îşi încheia articolul, îndemnînd să se acorde prioritatea cuvenită creatorilor consacraţi ai literaturii universale. Cu toate acestea, capodopera ţărănească premiată la Stockholm apare în versiune românească cu mult mai tîrziu, în 1942 (!).

Ulterior, numele lui Reymont începe într-adevăr să circule cu anume frecvenţă în publicul românesc cu veleităţi intelectuale. Traducerile din opera lui apar totuşi cu mare întîrziere. După un interval de mai bine de două decenii de la tălmăcirea *Ţăranilor,* se publică în 1963 două nuvele într-un corpus de *Nuvele clasice polone.* [1] Acestea, fie şi adăugate celor trei amintite, nu sugerează decît o palidă imagine a foarte bogatei creaţii nuvelistice reymontiene. În fine, de curînd a fost tipărită o reluare substanţial îmbunătăţită a primei traduceri a *Ţăranilor.* [2]

Numărul mic de tălmăciri din creaţia lui Reymont este cu atît mai regretabil cu cît unele — dintre cele vechi — lasă foarte mult de dorit sub aspectul calităţii. Judecată din acest punct de vedere, cronologia apariţiilor reprezintă o linie urcătoare, ultimele traduceri deosebindu-se radical de cele dintîi, prin grija tot mai mare pentru respectarea originalului. Meritul primei încercări de traducere îi revine, ziceam, lui Al. Iacobescu care cunoştea suspect de multe limbi.

[1] G. Ibrăileanu, *op. cit.*
[2] Ladislav Reymont, *Povestiri.* Traducere de Al. Iacobescu, Ed. Adevărul, S. A., Bucureşti (1928).
[3] L. Rebreanu, *Reymont,* 1935.

[1] *Căţeaua* şi *Tomek Baran.* Notă biobibliografică de I. C. Chiţimia. În româneşte de I. Petrică. În vol. *Nuvele clasice polone,* E. L. U., col. „Clasicii literaturii universale", Bucureşti, 1963, pp. 245-304.
[2] Wladyslaw Reymont, *Ţăranii,* trad. de C. Ţoiu, Th. Holban şi B. Iordan, E.L.U., col. „Clasicii literaturii universale", Bucureşti, 1965, vol. I şi II.

Este singura laudă care i se poate acorda fără rezerve, fiindcă în privinţa selecţiei celor trei nuvele şi a ceea ce a realizat în româneşte nu îndeplineşte nici pe departe cerinţele unei tălmăciri fie şi mediocre. De fapt, textul românesc nici nu poate fi numit o traducere în accepţia adecvată a cuvîntului, ci mai degrabă un amestec eterogen conţinînd, în proporţii diferite, cîte ceva din traducerea exactă, rezumat şi versiunea liberă.

Libertăţile abuzive se întîlnesc, nu exagerăm, cu zecile pe fiecare pagină, încît o expunere conştiincioasă a lor ar însemna practic copierea întregului text românesc şi punerea lui în paralel cu cel polonez. Ne vom limita, de aceea, la cîteva sondaje ilustrative. Intervenţiile arbitrare încep chiar de la titlurile româneşti care sună: *Adam Brudz* în loc de *Condamnatul nr. 437*, *Pustiirea codrului* pentru *În poiană* şi *În ajunul Crăciunului* pentru *Fericiţi*, tălmăcitorului părîndu-i-se, probabil, că cele stabilite de autor nu corespund întru totul conţinutului. Se pare, totuşi, că titlurile lui Reymont se potrivesc mai bine intenţiei sale artistice, relevînd aspecte esenţiale. Adam Brudz este eroul principal în prima povestire, dar autorul nu i-a dat numele drept titlu, deoarece nu este vorba atît de Brudz ca un caz unic, cît de sugerarea unui exemplu juridic cu semnificaţii mai ample, mai bogate. *Fericiţi* este, la fel, un titlu mai potrivit pentru că evidenţiază o stare sufletească, ce constituie punctul de culme al tensiunii emoţionale prin care trece eroul cu prilejul Crăciunului, şi nu

sărbătoarea ca atare. Tot aşa în *În poiană* autorul *Ţăranilor* nu dă expresie ideii de pustiire a pădurii decît în ordinea motivelor ce produc suferinţa familiei lui Wawrzon, nevoită să se mute din locul cu care s-a înfrăţit organic în cursul anilor.

Există în povestirile de care ne ocupăm o mulţime de cuvinte traduse greşit care, desemnînd amănunte ale descripţiei, nu impietează curgerea epică. Definind elemente de cadru cu valoare semantică de sine stătătoare în propoziţie aceste false echivalente schimbă într-adevăr factorii constitutivi ai imaginii artistice, care poate fi alterată astfel, dar cititorul, cunoscînd doar textul românesc, nu sesizează nici o deviaţie supărătoare. Sînt percepute ca greşeli doar la o confruntare riguroasă cu originalul. Unele dintre ele sînt erori flagrante, altele, cele mai numeroase, reprezintă confuzii de sensuri ori de nuanţă care se menţin cîteodată într-o sferă mai mult sau mai puţin apropiată de semnificaţia proprie.

Mai grave sînt situaţiile cînd, din cauza unuia sau mai multor cuvinte greşit traduse, sensul unei fraze întregi degenerează în exact opusul său. O propoziţie care în originalul polonez infirma eventualitatea venirii în sat a soldaţilor nemţi pentru strîngerea dărilor: *„Na taki czas i po nocy przecież nie przyjadą [...]“* este redată cu adăugiri şi în aşa fel încît confirmă această probabilitate: „Pe-o vreme ca asta, şi mai ales, noaptea, *să nu te prindă mirarea dacă i-ai vedea*

în bătătură" (8) [1]. Traducerea exactă ar fi fost : „Doar n-o să vie noaptea, şi pe-o vreme ca asta [...]". Dacă soţia lui Brudz *se zvîrcolea* (33) pe jos, cum se spune în româneşte pentru *leżała,* în loc de *zăcea,* de ce atunci cînd soţul ei o stropeşte cu apă, o cheamă şi o mîngîie, nu face absolut nici o mişcare, ca şi cînd ar fi moartă ? La pagina 58 din textul românesc fraza : „[...] şi gemea supărat din pricina cîinelui Burec care s-apropia mereu de el şi-l trăgea de şubă, dînd din coadă" traduce pe cea poloneză : *„[...] tak wzdychał, aż Burek przysuwał się do niego, skomlał cicho, drapał go łapą po kożuchu",* din care se vede că Burek venea lîngă stăpînul său tocmai pentru că îl auzea oftînd jalnic şi, zgîriindu-l cu laba pe cojoc, participa la suferinţa lui. Wawrzon era supărat deci pentru că îşi părăsea casa şi nicidecum din cauza cîinelui. Iată cum trebuia să sune fraza în româneşte pentru a rămîne fidelă celei originale : „[...] şi gemea aşa de îndurerat, încît Burek se tîra spre el, chelălăia încet şi-i zgîria cojocul cu laba".

Uneori versiunea românească alunecă în sensuri colaterale sau total false în comparaţie cu originalul, fapt care încurcă desfăşurarea naraţiei, producînd obscurităţi. Doar cîteva pilde elocvente prin ele înseşi, orice comentariu fiind de prisos. Se traduce : „Femeile se întîlneau la capătul livezilor" (11) pentru *„Kobiety wołały się do siebie wskroś zasypanuych sadow",* în loc

[1] Cifrele din paranteze reprezintă paginile din ediţiile româneşti.

de „Femeile se strigau una pe alta peste grădinile înzăpezite" ; „Au să caute şi-atîta tot" (26) pentru *„Każą zapłacić karę* [...] în loc de „O să ne amendeze" ; „Fata celui ce-a stăpînit aceste locuri [...]" (56) pentru *„Gospodarska córka* [...]" în loc de „Fiică de om cu stare [...]".

Alteori neatenţia traducătorului l-a condus la rezultate aşa de îndepărtate de ideile conţinute în nuvelele lui Reymont, încît pe lîngă că înţelegerea curgerii povestirilor devine cu neputinţă, stîrneşte şi rîsul prin ridicolul gras ce se degajă din tabloul asamblat la întîmplare.

În povestirea *Adam Brudz,* înainte de venirea nemţilor, eroul îi promite nevestei că, după ce va naşte, îi va aduce pe Grzelowa să-i ajute la gospodărie : „Grzelowa se va muta la noi imediat după ce vei naşte. O să-ţi prindă bine, căci singură n-ai putea s-o scoţi la capăt cu copilul şi gospodăria". Pentru că mai înainte fusese vorba despre iepuroaică şi purcea, care trebuiau să fete în curînd, tălmăcitorul a crezut că Grzelowa va veni s-o ajute pe Maria după ce vor făta acestea : „(...) după ce vor făta are să vină să stea la noi. O să aibă cu ce să-şi bată capul. Tu n-ai putea să faci mai nimic, mai ales că trebuie să vezi de casă şi de copil" (12-13). Ş.a.m.d.

Cusurul cu urmările cele mai neplăcute pentru povestirile traduse de Al. Iacobescu este acela al suprimării unor cuvinte, propoziţii, fraze sau chiar paragrafe întregi din original. O dovadă grăitoare ne oferă nuvela *Fericiţi,* din care s-au sărit nu mai puţin de 130 de rînduri, fără a mai socoti şi prescurtările destul de abundente. Mai

mult de un sfert din textul polonez lipseşte în versiunea românească. Într-o situaţie aproximativ asemănătoare se află şi celelalte două nuvele. Fără a se da nici o explicaţie, se omite sau se rezumă telegrafic cea mai mare parte din descrierile de natură. De fiecare dată cînd tălmăcitorul întîlneşte dificultăţi de transpunere, şi acestea sînt de obicei mai frecvente în redarea coloraţiei foarte bogate la Reymont a scenelor exterioare, trece sistematic peste ele. Aceste tăieturi, prin nimic motivate, sărăcesc simţitor reliefurile vizuale prin trunchierea ori eliminarea elementelor care le alcătuiesc. Imaginea globală rezultă ciuruită, superficializată, valoarea artistică îngustîndu-se astfel pe alocuri pînă la dispariţie. De pe urma ciopîrţirii originalului stilul are cel mai mult de suferit. Frustrată prin masacrarea descrierilor de natură de picturalul vioi şi muzicalitatea intensă, modalitatea de expresie se depersonalizează, devenind pedestră şi expeditivă pînă la diluare. În textul românesc lipseşte acea frenezie lirică specific reymontiană, acea participare pînă la uitarea de sine care au făcut din autor maestrul neîntrecut al tablourilor de natură.

O soartă incomparabil mai bună o are romanul *Ţăranii*, a cărui traducere apare în limba română în 1942, semnată fiind de Th. Holban şi B. Iordan. Diferenţa este lesne de observat, deoarece de data aceasta s-a arătat o preocupare constantă în respectarea textului reymontian, cel puţin în privinţa cantităţii, dacă nu totdeauna şi în aceea a calităţii. Pe parcursul celor două volume nu întîlnim niciodată suprimările şi abre-

vierile care ne iritau sensibilitatea în mai fiecare pagină din cele trei *Povestiri*. Ici şi colo există şi aici cîte unul sau mai multe cuvinte sărite, dar ştirbirile produse prin aceasta mai că nu sînt de luat în seamă; în majoritatea cazurilor reprezintă compliniri care nuanţează într-un fel sau altul ideea conţinută. Fraza „[...] şi vîntul începuse de asemeni să adie încet şi să împrăştie proaspetele şi umedele parfumuri ale cîmpurilor, care se scăldau leneş în soare şi erau aşa de primăvăratice, aşa de limpezi şi aşa de luminoase, încît sufletul Agatei încercă o nestăpînită dorinţă de a fugi [...]" (10, vol. II), exprimă în româneşte următoarea frază poloneză: „[...] *wiaterek też wziął przygarniać leciuchno; roztrząsał wilgotne, rzeźwe zapachy pól pławiących się leniwie w słońcu, a* wszędy *było tak wiośniano, rozlegle, jasno,* chociaż i jeszczech *ździebko* szarawo, i taką lubością tchnęło, *ze już się dusza Agaty wyrywała by lecieć* [...]", din care lipsesc părţile subliniate. Respectînd cu stricteţe sensurile şi nuanţele originalului traducerea ar fi fost: „[...] un vînticel începu să adie uşurel, împrăştiind parfumurile jilave şi înviorătoare ale cîmpurilor care se scăldau leneş în soare. Totul era aşa de primăvăratic, de fără margini şi plin de lumină, chiar dacă şi puţin încă pîclos, şi emana atîta dulceaţă, încît sufletul Agatei se smulgea să zboare [...]". Una din trăsăturile caracteristice pentru arta lui Reymont o relevam în intenţia de a lumina obiectul înfăţişat din toate unghiurile posibile. Aşa că lipsa unor elemente, chiar singulare, va reduce din faţetele

și perspectiva imaginii. Ca în propozițiile : „(Soarele) [...] țîșni din abis ca un enorm potir sfînt (8, vol. II), [...] se ridică deasupra pădurilor întunecate, tot mai sus [...]" (9, vol. II) care trebuiau traduse : „(Soarele) [...] țîșni din abisuri și ca un potir uriaș, *auriu* și *înfierbîntat de flăcări* se ridică tot mai sus deasupra pădurilor întunecate și a *satelor nenumărate* [...]" conform celor din original : „[...] *wychylało się z przepaści, i kieby tę ogromną, złocistą i rozgorzałą ogniami patynę* [...] *wynosiło się nad bory czarne, nad wsie nieprzeliczone coraz wyżej* [...]". Prin urmare, nu se poate tăgădui că absența fie și a unor amănunte de felul acestora păgubește într-o măsură descripția, oricît de minore ar fi golurile, dar textul rămîne în general nealterat, fiindcă astfel de nepotriviri sînt cu totul sporadice.

Și mai rare, așadar și mai puțin însemnate, sînt abaterile în direcție contrară, constînd în umflarea sau „completarea" expresiei lui Reymont prin adaosuri superflue.

O atenție sporită se cuvine acordată traducerii *stricto sensu*. Frecvența erorilor de tot felul, de la vocabule separate pînă la propoziții în întregul lor, este prea mare, împiedicîndu-ne s-o considerăm drept o reușită exemplară. Întreprinderea era, trebuie s-o recunoaștem, foarte curajoasă, limbajul puternic variat al prozei lui Reymont și îndeosebi al *Țăranilor*, prezentînd la tot pasul dificultăți de topică și semantică dialectală nu totdeauna ușor de rezolvat. De

aceea, stăruind în remarcarea unor aspecte deficitare, nu intenționăm să pierdem din vedere unele merite indiscutabile ale acestei prime inițiative de traducere a *Țăranilor*, care a facilitat publicului de la noi cunoașterea capodoperei lui Reymont într-o formă totuși mult apropiată de valoarea originalului.

Cele mai numeroase inexactități sînt acelea care vădesc din partea traducătorului o înțelegere ce nu corespunde cu originalul. În capitolul expozitiv — de pildă — cu care începe primul volum, urmărind înaintarea Agatei către sat și vorbind cu acest prilej despre așezarea geografică a comunei, Reymont spune la un moment dat că de la Lipce și pînă departe la pădurile înconjurătoare se întindeau urzeala ogoarelor cenușii, „șiragurile mejdinelor pline de pietre și mărăcini [...] (*„sznury miedz pełnych kamionek i tarnin* [...])". În traducere partea cuprinsă între ghilimele apare : „[...] gardurile de piatră și porumbarele [...]" (11, vol. I), modificînd pînă la neverosimil tabloul. Se creează impresia că în locul haturilor pline de buruieni, de la sat și pînă la pădure s-ar întinde niște nesfîrșite „garduri de piatră și porumbare", al căror rost este de neconceput. Poate doar acela al despărțirii loturilor, dar țăranii din Lipce, practici, nu și-au îngrădit nicicînd ogoarele cu solide garduri de piatră.

Nu de puține ori frazele au o logică de sine stătătoare pe care și-o păstrează chiar dacă se raportează la context, deși conțin greșeli de traducere evidente. Gonită de copii, Jagustynka

vorbeşte cu un necaz muşcător despre cei din familia Kłąb, care o primesc foarte bine pe Agata în fiecare primăvară pentru că le aduce daruri din cerşit şi îi ajută la gospodărie tot timpul verii. Sînt aşa de bucuroşi de întoarcerea ei încît „[...] îi spun să doarmă sub plapomă ([...] *każą spać pod pierzynę)*", nelăsînd-o să facă mai nimic pînă îi golesc torbele. Ironia aceasta cu săgeţi sarcastice în direcţia rudelor Agatei nu răzbate şi în tălmăcirea românească: „[...] au să-i dea un pat să doarmă sub pătul [...]" (15, vol. II). Tot în primul capitol preotul îi porunceşte argatului Walek să mai are pînă la mesteceni cei tineri şi să plece acasă: „*Doórz do brzózek i do domu* [...]", fără să-i spună cîte brazde anume mai are de arat. Traducătorul precizează însă că e vorba doar de una singură: „— Trage numai brazda asta şi pe urmă întoarce-te acasă [...]" (13, vol. I).

Trebuie pomenite, de asemenea, cazurile frecvente de imagini alterate prin erorile pe care le implică în limba română, imagini care au repercusiuni mai largi, prejudiciind cadrul natural în care se consumă episoadele. Este de ajuns un singur exemplu pentru a ne edifica pe deplin asupra mutaţiilor de compoziţie şi culoare care se produc în peisaj. Un colţ de natură dintr-un tablou mai amplu este tradus astfel la pagina 12 din volumul I: „Din loc în loc gîrlişoare aurii se vărsau în eleşteul argintiu. Nipralele înflorite se îngălbeneau, îmbătate de parfum. Albiile uscate ale micilor torente străluceau de albeaţă. Drumuri nisipoase şi lungi, mărginite de plopi

uriaşi, urcau uşor din sat, pentru a se pierde spre pădurile cele mari". Chiar judecată localizat, fără a o compara cu originalul pe care trebuia să-l exprime, transpunerii i se pot reproşa cîteva neconcordanţe care, în fapt, marchează erori de traducere. Dacă gîrlişoarele erau aurii probabil pentru că reflectau razele solare, cum se explică argintiul eleşteului? Căci gîrlişoarele nu puteau fi acoperite de lintiţă galbenă, deoarece se vărsau în eleşteu. Nipralele nu îngălbeneau pentru că se îmbătau de parfum. Floarea lor era galbenă şi exala parfumul. Cuvîntul „îmbătate" *(omdlałe)* nu se referă la niprale, ci la albiile pîraielor şi trebuia tradus mai firesc prin „neputincioase", „istovite", „vlăguite" sau altceva. Pe de altă parte torenţii se formează la munte, iar satul Lipce se afla într-o regiune care nu prezenta prea mari diferenţe de relief. În textul lui Reymont: „[...] *tylko gdzie niegdzie w tej srebrnawej szarości rozlewały się strugi złota — łubiny złociły się kwiatem pachnącym, to bielały omdlałe, wyschłe łożyska strumieni albo leżały piaszczyste, senne drogi i nad nimi rzędy potężnych topoli zwolna wspinały się na wzgórza i pochylały ku lasom*" este însă vorba despre cu totul altceva. Fîşiile lungi de pămînt acoperite cu o masă compactă de niprale cu floarea galbenă dădeau impresia unor rîuri de aur (nu gîrlişoare) care se vărsau în întinderea cenuşiu-argintie a cîmpurilor (nu a vreunui eleşteu). Comparaţia cu rîurile introduce ideea de mişcare, de curgere, care dinamizează peisajul. De altfel mai toate elementele sînt vivificate; albiile

pîraielor secate sînt vlăguite, drumurile zac somnoroase, iar plopii puternici urcă pe coline şi se lasă înspre păduri (plopii şi nu drumurile care zac). Traducerea corectă ar fi fost: „[...] numai din loc în loc, în această întindere cenuşiu-argintie, se vărsau rîurile de aur ale nipralelor cu floarea galbenă şi mirositoare, albeau vlăguite albiile pîraielor secate sau zăceau somnoroase drumurile nisipoase, mărginite de rînduri de plopi puternici care urcau domol pe coline şi se lăsau înspre păduri".

Fireşte că cele mai dese greşeli le vom întîlni în traducerea cuvintelor considerate separat. Ca şi în cazul povestirilor „traduse" de Al. Iacobescu, şi aici găsim expresii ale căror echivalente eronate nu împiedică înţelegerea propoziţiei, dar sînt şi dintre cele care îi schimbă sensul.

Dacă în discutarea mai ales a primelor trei *Povestiri* stăruiam asupra unor chestiuni elementare, dată fiind calitatea foarte scăzută a versiunii în limba română, în cazul nuvelelor *Căţeaua* şi *Tomek Baran*, traduse de I. Petrică, accentul se va deplasa firesc asupra unor probleme mai generale, de principiu. Traducerea, în ceea ce priveşte redarea sensului exact al originalului, este făcută cu grijă şi competenţă. În afară de cîteva observaţii, şi acelea mărunte, nu avem a semnala erori fundamentale.

Mai stringentă, de astă dată, ne pare nevoia de a răspunde întrebării dacă, în situaţia în care textul original prezintă puternice inflexiuni dialectale, ele trebuie păstrate şi în transpunere. Afirmativ se poate răspunde, credem, doar dacă

tălmăcitorul se identifică cu un scriitor cel puţin de talia autorului, care să ştie amesteca nuanţele, păstrînd proporţiile pentru a nu se ajunge la monstruozităţi lingvistice. Experienţele încercate pînă acum de diferiţi traducători pledează în acest sens. Precizăm, este vorba de regionalisme, arhaizante sau nu, şi nu de limbajul popular în general. Prin urmare, cea mai puţin riscată traducere din acest punct de vedere este aceea care se menţine între hotarele limbii literare. I. Petrică a încercat totuşi să reflecte în traducerea sa vorbirea ţărănească pigmentată cu pitorescul dialectal, alegîndu-şi pentru aceasta coloratura bănăţeană. Tenta dialectală nu se manifestă însă decît în cîteva flexiuni verbale: *mîncă, îi, m-o omorît*, cîteva substantive: *iugăr, zăbun, zară* şi un adjectiv care nu e urît: *floreană*. Witek şi mama lui, din *Căţeaua*, au totdeauna vorbirea împănată cu termeni din regiunea respectivă, care uneori transpar în traducere, iar alteori nu. Cînd se roagă de argatul Kuba să-i dea drumul, Witek se exprimă cursiv, literar: „— Lasă-mă, Kuba! Lasă-mă, afurisitule! Pentru numele lui Dumnezeu, lasă-mă!" (254), iar cînd scapă de sub cravaşa cucoanei se vaită: „— M-o omorît, măicuţă, m-o omorît!" (255). Tot aşa se întîmplă şi cu mama lui. În schimb, şi în *Tomek Baran* şi în *Căţeaua*, limba ţăranilor este păstrată ori de cîte ori li se iveşte ocazia să spună ceva.

În sfîrşit, a doua ediţie românească a *Ţăranilor* constituie un succes meritoriu, cele mai multe din inconsecvenţele pe care le observam în prima versiune fiind eliminate. Chiar dacă pe alocuri

mai pătrund unele disonanţe de sens, chiar dacă unele nume proprii se păstrează românizate — Lipca — pierzînd din savoarea atmosferei exotice pentru cititorul român, traducerea romanului este bună. Realizarea de căpetenie a reeditării în discuţie este însă stilul atît de personal al lui Reymont, sesizabil cu osebire în descrierile de natură. Pretutindeni este evidentă acea gravitate calmă şi somptuoasă, învăluitoare, cu care autorul epopeii oficiază în tonuri de orgă cîntările închinate naturii. Cunoscătorul îndrăgostit de capodopera încununată în 1924 cu Premiul Nobel va constata satisfăcut că, în fine, acesta e cu adevărat Reymont.

BIBLIOGRAFIA OPERELOR, A TRADUCERILOR ŞI A LUCRĂRILOR DESPRE REYMONT

A — OPERA [1]

I. Schiţe, povestiri, nuvele, reportaje, note

La farmacie (W aptece), Scrieri (Pisma), Varşovia, 1952, vol. I.

De lucru! (Pracy!), vol. *Krosnowa şi lumea (Krosnowa i świat),* Varşovia, 1928.

Ajunul Crăciunului (Wigilia Bożego Narodzenia), Myśl, nr. 24, Cracovia, Lwów, 1892.

Idila (Idylla), vol. *Krosnowa şi lumea,* Varşovia, 1928.

Fiu de nobili (Syn szlachecki), parţial în vol. *Charitas,* Petersburg 1894 şi în întregime în *Scrieri,* Varşovia, 1952, vol. I.

Lecţia vieţii (Lekcja życia), Kurier Warszawski, 1927, nr. 153.

În stradă (Na bruku), Kurier Codzienny, Varşovia, 1894, nr. 347.

---

[1] Bibliografia are la bază prima ediţie critică a operelor lui Reymont, alcătuită de Adam Bar : Wł. Reymont, *Scrieri (Pisma),* Varşovia, 1949—1952 (vol. 1—20), în care, cu foarte puţine excepţii, se impune criteriul cronologic al elaborării. Respectăm aceeaşi ordine, cu deosebirea că aşezăm producţiunile genului scurt şi romanele în despărţituri separate. Pentru fiecare titlu dăm locul şi data primei apariţii, în cazul romanelor adăugînd şi anul primei editări în volum.

Năluciri (Wizje), Scrieri, Varşovia, 1952, vol. I.

Pelerinaj la Jasna Góra (Pielgrzymka do Jasnej Góry), Tygodnik Ilustrowany, Varşovia, 1894, nr. 24, 25, 27—36.

Note de călătorie. Însemnări zilnice (Z notat podróżnych. Zapiski dzienne), parţial în periodicele :
Niwa, Varşovia, 1895, nr. 4 ; *Kurier Codzienny*, Varşovia, 1894, nr. 207, 228 şi în vol. *Krosnowa şi lumea*, Varşovia, 1928 ; *1894. Vara în străinătate (Lato 1894 za granicą)*, Wrocław, 1948. În întregime în *Scrieri*, Varşovia, 1952, vol. I.

Întîlnirea (Spotkanie), Tygodnik Ilustrowany, Varşovia, 1895, nr. 43—47.

Umbra (Cień), Niwa, Varşovia, 1894, nr. 8.

Faţă în faţă (Oko w oko), vol. *Întîlniri (Spotkania)*, Varşovia, 1906, ed. II (a doua oară).

Franek, Głos, Varşovia, 1894, nr. 14—17.

Căţeaua (Suka), Prawda, Varşovia, 1894, nr. 22—24.

Fericiţi (Szczęśliwi), Tygodnik Ilustrowany, Varşovia, 1894, nr. 260.

Moartea (Śmierć), Głos, Varşovia, 1893, nr. 13—15.

Vîntoasa (Zawierucha), Tygodnik Ilustrowany, Varşovia, 1894, nr. 6—7.

Tomek Baran, Ateneum, Varşovia, 1895, III, 424—458.

Impresii italiene (Z wyraźeń włoskich), parţial în *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1895, nr. 20 şi în întregime în *Gazeta Polska*, Varşovia, 1895, nr. 157, 158, 173, 175, 181, 182.

Lili, Kurier Warszawski, 1898, nr. 99—101, 107, 110, 111, 114, 116, 121, 123, 128, 129, 138, 140, 143, 145, 149, 154, 164—167, 169, 173, 175, 178.

Într-o noapte de toamnă (W jesienną noc), Gazeta Polska, Varşovia, 1899, nr. 295—296.

În amurg (O zmierzchu), Krytyka, Cracovia, 1899, pp. 402—412.

Legendă (Legenda wigilijna), Varşovia, 1899, vol. *Adevărul (Prawda)*.

În poiană (W porębie), vol. *Într-o noapte de toamnă*, Varşovia, 1900.

În adîncuri (W głębiach), vol. *Într-o noapte de toamnă*, Varşovia, 1900.

La lucru (Przy robocie), Głos, Varşovia, 1895, nr. 11—12. *Venus, Jednodniówka*, München, 1897, p. 11.

Strigătul (Krzyk), Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, Varşovia, 1896, nr. 1.

Două primăveri (Dwie wiosny), Melitele, Cracovia, 1902, pp. 301—309.

În zori (Przed świtem), Tygodnik Ilustrowany, nr. 40—41, Varşovia, 1901.

Într-o zi (Pewnego dnia), Kurier Warszawski, nr. 2—12, 15, 1900.

E drept ! (Sprawiedliwie !), vol. 110 în *Biblioteca operelor alese (Biblioteka dzieł wyborowych)*, Varşovia, 1899.

Ave patria, morituri te salutant..., Czas, Cracovia, 1907, nr. 75.

Furtuna (Burza), *Słowo Polskie*, Lwów, 1904, nr. 580, 582, 584, 586, 588, 590, 594, 596, 598, 605, 609 (cu titlul *Tryptyk*).

Nostalgie (Tęsknota), vol. *Ave patria*, Varşovia, 1907.

Într-o fumătorie de opium (W palarni opium), *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1894, nr. 41.

Pastorală (Sielanka), *Krytyka*, Cracovia, 1900, II, pp. 518—532.

Los toros, *Kurier Warszawski*, 1907, nr. 177—178.

Ultimul (Ostatni), *Czas*, Cracovia, 1906, nr. 294.

Întoarcerea (Powrót), vol. *Krosnowa şi lumea*, Varşovia, 1928.

Komurasaki, *Chimera*, Varşovia, 1901, t. II, pp. 446—460.

Amintiri din anii copilăriei (Wspomnienia z lat dziecięcych), *Kurier Warszawski*, 1928, nr. 98.

Amintire (Wspomnienie), *Sfinks*, Varşovia, 1917, ian., pp. 28—35.

Ambiţia lui Jasiek (Jaśkowe ambicje), *Kurier Warszawski*, 1914, nr. 1.

Clopotul spart (Pękniety dzwon), *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1914, nr. 52.

Pe Neamţ! (Na Niemca!), *Tygodnik Ilustrowany*, 1914, Varşovia, nr. 41.

La arat (Orka), *Gazeta Rolnicza*, Varşovia, 1917, nr. 24.

Destin (Dola), vol. *Varşovia Wolyniei (Warszawa Wołyniowi)*, Varşovia, 1917.

Chemarea (Wołanie), *Słowo Polskie*, Lwów, 1915, nr. 41.

Şi l-au dus... (I wynieśli...), *Nowa Reforma*, Cracovia, 1917, nr. 5.

Ecouri (Echa), vol. *În spatele frontului (Za frontem)*, Varşovia, 1919.

Condamnatul nr. 437 (Skazaniec nr. 437), *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1919, nr. 1—8.

Legendă (Legenda), *Scrieri*, Varşovia, 1952, vol. XIII.

Pe muchie de cuţit (Na krawędzi), vol. *Pe muchie de cuţit*, Varşovia, 1907.

Din zilele constituţiei (Z konstytucyjnych dni), *Tygodnik Ilustrowany*, nr. 45—49, Varşovia, 1905 (cu alt titlu : *File de jurnal*).

Judecata (Sąd), *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1906, nr. 9, 11, 12.

Cimitirul (Cmętarzysko), *Słowo Polskie*, Lwów, 1907, nr. 31, 33, 35, 39, 45, 47, 49, 51, 54, 58, 60, 62.

Am ucis! (Zabilem!), vol. *Pe muchie de cuţit*, Varşovia, 1907.

Aştept (Czekam), *Słowo Polskie*, Lwów, 1907, nr. 236—240.

O istorie care ar fi putut să se întîmple (Historia która by mogła się stać), vol. *Krosnowa şi lumea*, Varşovia, 1929.

Din călătoriile lui Harun al Raşid (Z mędrowek Haruna Al Reszyda), vol. *Krosnowa şi lumea*, Varşovia, 1928.

Din jurnal (Z pamiętnika), *Kurier Warszawski*, 1902, nr. 144—145, 148, 151, 153—155, 157—160, 162, 165—169, 171—178.

Delir (Senne dzieje), *Kurier Warszawski*, 1908, nr. 157.

Într-o şcoală prusiană (W pruskiej szkole), *Kurier Warszawski*, 1919, nr. 100.

O povestire ciudată (Dziwna opowieść), Nowa Gazeta, Varşovia, 1908, nr. 1.

Bănuita (Osądzona), *Ilustracja Polska*, 1922, nr. 1—13, 16—18 şi 1923, nr. 1—4, Poznań.

Prinţesa (Księżniczka), *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1922, nr. 1—16.

Răscoala (Bunt), parţial în *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, nr. 27—32, 1922 şi separat, în întregime, în 1934.

Întoarcerea (Powrót), *Kurier Polski*, Varşovia, 1921.

Spovedania (Spowiedź). *Kurier Warszawski*, 1922, nr. 357.

Şedinţa (Seans), *Kurier Warszawski*, 1924, nr. 110.

Gîscăriţa (Gęsiarka), *Scrieri*, Varşovia, 1951, vol. XX.

II. Romane

Comedianta (Komediantka), *Kurier Codzienny*, Varşovia, 1895, nr. 179—335, iar în 1896 în volum.

vol. II — *Frămîntări (Fermenty)*, *Biblioteka Warszawska*, I, 443—466; II, 18—50, 221—252, 385—419 ; III, 35—68, 255—287, 381—426 ; IV, 37—75, 288—364, 392—436, 1896, iar în 1897 în volum.

Pămîntul făgăduinţii (Ziemia obiecana), *Kurier Codzienny*, vol. I, în nr. 2—5, 12—16, 18—19, 21, 22, 25, 27—29, 32, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 50, 51, 53—55, 57, 59, 60, 62—65, 67, 68, 70—72, 74—76, 78, 80, 83, 85, 88, 89, 91, 92, 95—97, 99, 102, 104, 106, 110, 112—114, 121, 123—125, 127, 130, 132—134, 137—140, 142, 144, 146, 147, 149, 152, 157, 159, 160, 162, 163, 166, 167, 169, 170, 172—174, 176, 1897, Varşovia.

vol. II (acelaşi titlu), *Kurier Codzienny*, nr. 209, 210, 213, 214, 228, 229, 236, 237, 239, 241, 242, 245—255, 259, 262, 263, 269, 292, 293, 295—297, 299, 300, 303, 306, 308, 311, 313, 314, 319—321, 324, 327, 329, 332, 334, 335, 341, 344, 345, 347, 349, 350 (1897) şi 183—185, 188, 189, 191, 193—196, 198, 199, 201—204, 206—218, 219—226, 228—233, 235—243, Varşovia, 1898, iar în 1899 în volum (I şi II).

Ţăranii (Chłopi), vol. I — *Toamna (Jesień)*, *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1902, nr. 3—31, 33—52, iar în 1904 în volum.

vol. II — *Iarna (Zima)*, *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1903, nr. 2—43, iar în 1904 în volum.

vol. III — *Primăvara (Wiosna)*, *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1905, nr. 1—52 şi 1906, nr. 2, iar în 1906 în volum.

vol. IV — *Vara (Lato)*, *Tygodnik Ilustrowany*, Varşovia, 1908, nr. 1—52, iar în 1909 în volum.

Vampirul (Wampir), *Kurier Warszawski*, 1904, nr. 2—76 (cu titlul *În ceaţă*), iar în 1911 în volum.

Visătorul (Marzyciel), *Swiat*, Varşovia, 1909, nr. 1—13, 15, 18—22, 24—26, 28—38, 40—52.

Anul 1794 (Rok 1794), vol. I — *Ultimul Seim al Republicii (Ostatni sejm Rzeczypospolitej)*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1911, nr. 18—51 şi 1—52, Varşovia, 1912, iar în 1913 în volum.

vol. II — *Nil desperandum*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1913, nr. 1—52 şi 1915, 1—52 (cu titlul *În Varşovia*), iar în 1916 în volum.

vol. III — *Insurecția (insurekcja)*, parțial în *Tygodnik Ilustrowany*, 1917, Varșovia, nr. 19, iar în 1918 în volum [1].

B — TRADUCERI ÎN LIMBILE [2]:

bulgară

Сенка. Trad. R. Barbar, Sofia, 1922.

Справедливост. Trad. R. Barbar, 1926.

Лили. Trad. A. Ganceva, 1927.

Селяны. Trad. H. Vakardski, Sofia, 1933.

cehă

Zaslibená země (Pămîntul făgăduinții). Trad. B. Prusik, Praga, 1903.

Povedky. Trad. V. Prokop, Praga, 1907.

Komediantka. Trad. B. Prusik, Praga, 1908.

Bouře a jiné povidky. Trad. B. Prusik, Praga, 1910.

Spravedlivé. Trad. V. Prokop, Hradec Kral, 1913.

Tomek Baran. Trad. J. Sebesta, Praga, 1913.

Upir. Trad. J. Rozvoda, Rokicany, 1914.

---

[1] În afară de operele menționate, Reymont a mai scris poezii, piese de teatru etc., mai puțin valoroase, care nu figurează în ediția critică amintită.

[2] Bibliografia traducerilor a fost întocmită pe baza fișelor relativ complete, existente în noiembrie 1965 la bibliotecile din Varșovia: Națională, Universitară și a Institutului de cercetări literare, și din Cracovia: Jagellonă. Am cuprins doar primele ediții.

Za soumraku a jine povedki. Trad. J. Rupacek, Praga, 1919.

Chlopi. Trad. K. O. Rupacek, Praga, 1920.

Za frontou. Trad. J. Rupacek, Plzen, 1921.

Ze zeme chelmonske. Trad. O. F. Babler, Olomounec, 1924.

Legendy. Trad. O. F. Babler, Olomounec, 1925.

Rok 1794. Trad. St. Minarik, Praga, 1925—1926.

Lili, Praga, 1926.

Vzpoura, Praga, 1926.

daneză

Vinteren, Vaaren, Sommeren, Hosten. Trad. V. Rordam, Copenhaga, 1925—1927.

ebraică

Pojeren (Țăranii). Trad. N. Blumenthal, Varșovia, 1926 (text prescurtat).

engleză

The Trial, Oxford, 1916.

The Comediante. Trad. E. Obecny, New York, Londra, 1920.

A Polish scene. Londra, Edinburg, 1921.

The peasants. Trad. M. H. Dziewicki, New York, 1924.

The promised Land. Trad. M. H. Dziewicki, Londra, 1927.

Burek, Birkenhead, 1944.

esperanto

Ave patria, morituri te salutant. Trad. Leono Zamenhof, Varşovia, 1909.

En funcjo de l'ofio. Trad. K. Bein, Varşovia, 1909.

estonă

Viglus. Jutustus. Trad. A. Roose, Tartus, 1927.

Talupojad (Ţăranii). Trad. A. Roose, Tartus, 1929.

Kaevealune nr. 437. Trad. A. Roose, Tartus, 1929.

Tôotatud Maa (Pământul făgăduinţii). Trad. L. Skomoroweka, Tartus, 1936.

finlandeză

Taistelu maasta, Isännau kuolema, Porvoossa, 1916.

franceză

L'Apostolat du knout en Pologne. Trad. Paul Cazin, Paris, 1912.

Justice. Trad. Paul Cazin şi André Jacquet, Paris, 1925.

Les Paysans. Trad. Franck L. Schoell, agregé de l'Université, Paris, 1925—1926.

Lili, în *Revue de deux Mondes,* 1926.

Quelques pages. Trad. Franck L. Schoell, prefaţă de Antoine Martel, Paris, 1928.

Journal d'une jeune Polonaise. Trad. Franck L. Schoell, Paris, 1932.

Pèlerinage polonais. Trad. Franck L. Schoell, Paris, 1933.

germană

Die polnischen Bauern (Ţăranii). Trad. Jean Paul d'Ardeschach (Jan Kaczkowski), Jena, 1912, 1916.

Der Wampir. Trad. Leon Richter, München, 1914.

Lodz. Das gelobte Land (Pământul făgăduinţii). Trad. A. Gutery, München, 1916.

Der letzte polnische Reichstag (Ultimul seim al Republicii). Trad. Jean Paul d'Ardeschach (Jan Kaczkowski), München, 1917.

Im chelmer Land (Din regiunea Chełm). Trad. Jean Paul d'Ardeschach (Jan Kaczkowski), Berlin, 1918.

Polnische Bauernnowelen (Nuvele ţărăneşti poloneze). Trad Jean Paul d'Ardeschach (Jan Kaczkowski), München, 1919.

Die Empörung (Răscoala). Trad. Jean Paul d'Ardeschach (Jan Kaczkowski), Basel, 1926.

italiană

I missionari della trusta, Roma, 1913.

E giusto! Trad. şi prefaţă de Ettore Lo Gato, Roma, 1925.

La compagna tenduta. Trad. A. Beniamino, Lanciano, 1927.

I contadini. Trad. A. Beniamino, Aquila, 1928.

L'eco. Trad. A. Beniamino, Milano, 1929.

Leggenda. Trad. M. A. Kulczycha, Roma, 1930.

Burek, Firenze, 1933.

Terra promessa. Trad. N. Maffezzoli, Milano, 1933.

Finka. Trad. E. Domiani, Roma, 1946.

japoneză

Homiu (Ţăranii). Trad. Asadori Kato, Tokio, 1925—1926.

letonă

Zemnieki (Ţăranii). Trad. J. Veselis, Riga, 1928—1937.
Vampirs. Trad. J. Veselis, Riga.
Apsolita zeme (Pământul făgăduinţii). Trad. V. Kaldmanis, Riga, 1965.

lituaniană

Kaimieciai (Ţăranii). Trad. F. Neveravicius, Kaunas, 1937

olandeză

Lodz. Het Land van belofte. Trad. J. Nahkis, Rotterdam, 1926.
Winter. Trad. A. E. Boutelje, Amsterdam, 1926.
De Rebellie. Trad. B. J. Ijssel de Schepper, Rotterdam, 1928.
De boeren. Trad. Gustaaf van Eycken, Amsterdam (1929).

română

Povestiri. Trad. Al. Iacobescu, Bucureşti (1928).
Ţăranii. Trad. Th. Holban şi B. Iordan, Bucureşti, 1942.
Căţeaua şi Tomek Baran. Trad. I. Petrică, în vol. *Nuvele clasice polone,* E.L.U., Bucureşti, 1963, pp. 245—304.

rusă

Око за око. Trad. V. M. Lavrov, Moscova, 1906.
На грани. Trad. E. şi J. Leontievici, Petersburg, 1908.
Перед рассветом. Trad. E. şi M. Troporski, Petersburg, 1908.

Встреча и другие рассказы. Trad. E. Zagorski, Moscova, 1910.
Из хелмского края. Trad. A. L. Pogodin, Petersburg, 1910.
Мужики. Trad. Wl. Hodasievici, Moscova, 1910—1912.
Полное собрание сочинений. T 1—6. (*Мужики.* Trad. E. Troporski ; *Мечтатель.* Trad. E. Troporski ; *Земля обстованая.* Trad. P. Leviţki, Moscova, 1910—1912.)
Из дневника. Trad. W. Wysocki, Moscova, 1911.
Брожение. Trad. P. Leviţki, Moscova, 1911.
Вампир. Trad. E. Zagorski, Moscova, 1911.
Смерть города, Moscova, 1912.
Комедиантка. Trad. N. Vasin, Moscova, 1916.
1794. Trad. E. Zagorski (*Голос минувшево*), 1924—1925.
Где правда. Trad. T. Dombala, Moscova, 1925.
Город победил, Moscova, 1926.
Поджигатель. Trad. S. Mihailovici-Stern, Moscova, Leningrad, 1926.
Осужденная. Trad. M. Jivov, Moscova, Leningrad, 1927.

sîrbă

Vampir, Zagreb, 1919.
Smrt gospodara Matije Boryne. Trad. F. Črnek, Vijenac, 1926.
Seljaci (Ţăranii). Trad. J. Benešic, Zagreb, 1928—1931.
Tomek Baran. Trad. Fr. Berk, Trst, 1928.

Pravica. Trad. Fr. Berk, Gorika, 1929.

Slon i psie, Zagreb, 1929.

Obečana zemlja (Pămîntul făgăduinţii). Trad. J. Benešic, Zagreb, 1932.

Prisega. Trad. H. Müller, 1939.

Sanjar. Trad. J. Benešic, Zagreb, 1944.

s l o v a c ă

Sedliaci (Ţăranii). Trad. J. Gr. Orlov, Ružomberok, 1926.

s p a n i o l ă

El casamiento de Maciej Boryna. Trad. C. Pereyr, prefaţă de T. Peiper, Madrid, 1920.

Cuentislas. Los grandes polacos (El juramento, A retagnardia, El sacramento). Trad. M. Paszkiewicz, Madrid, 1925.

Los campesinos. T 1—4. Trad. R. J. Slaby şi F. Girbal, Barcelona, 1926.

El condenado nr. 437. Trad. R. J. Slaby şi Vincente Dier de Tejada, 1930.

El vampiro. Trad. N. Hartong, Barcelona, 1931.

Justicia. Trad. R. J. Slaby şi Vincente Dier de Tejada, Santiago, 1933.

s u e d e z ă

Venus. Trad. Ellen Wester, în antologia *Det unga Polen*, Stockholm, 1901.

Heliga Varginnar. Trad. Alfred Jensen, în *Polsk Bulletin*, Stockholm, 1918.

Bönderna (Ţăranii). Trad. Ellen Wester, Stockholm, 1920—1924.

Det förlovade Landet (Pămîntul făgăduinţii). Trad. Andra Upplagon, Stockholm, 1924.

De Lyckliga. Trad. Ellen Wester, Stockholm, 1925.

u c r a i n e a n ă

Muźyky (Ţăranii). Trad. M. Pawlyk, Lwów, 1909—1910.

u n g a r ă

Parasztok (Ţăranii). Trad. Tomczanyi János, Budapesta, 1956.
Népitélet (Nuvele). Trad. Mészáros István, Budapesta, 1957.

C — LUCRĂRI DESPRE REYMONT [1]

I — Monografii, studii, medalioane, articole şi amintiri apărute separat sau cuprinse în alte volume

Altenberg, P., *Cum văd eu asta (Jak ja to widzę)*, Varşovia, 1904.

---

[1] Bibliografia lucrărilor despre Reymont nu este exhaustivă. Deoarece nu totdeauna am avut la îndemînă primele ediţii, am acceptat ordinea alfabetică a autorilor, lucrările nesemnate înşiruindu-le cronologic la sfîrşitul sectorului respectiv.

Baczyński, St., *Romancierii noştri (Nasi powieściopisarze)* Varşovia, [f.a], pp. 165—210.

Baranowski, B., *Ecouri ale vechilor obiceiuri justiţiare în „Ţăranii" lui Reymont (Echa dawnych zwyczajów prawnych w „Chłopach" Reymonta)*, *Łódź, 1948.*

Bieśniewicz, St., *Wł. Reymont, „Nil disperandum"*, Tarnów, 1925 (Biblioteca critică a capodoperelor literaturii polone, nr. 36).

Borowy, W., *Reymont*, [f. l.] 1938.

Budrecki, L., *Problema Wł. Reymont (Sprawa Wł. Reymonta)*, Wrocław, 1951.

Budrecki, L., *Wł. Reymont — Schiţă monografică (Wł. Reymont-Zarys monograficzny)*, Varşovia, 1953.

Bukowski, K., *Wł. St. Reymont*, Lwów, 1927.

Dębicki Z., *Wł. St. Reymont laureat al Premiului Nobel (Wł. St. Reymont laureat Nobla)*, Varşovia, Lublin, Paris, Poznań, Vilna, Zakopane, 1925.

Doda, W., *Wł. St. Reymont*, Tarnów, 1925.

Debeljak, T., *„Cmiecii" lui Reymont în lumina criticii cărţii (Reymontovi „Kmetje" v luči knyževne kritike)*, Liubliana, 1936.

Endre, K., *Reymont, Budapesta*, 1961.

Fałkowski, Z., *Wł. Reymont*, Poznań, 1929.

Galiński, A., *Romanul epic realist — Tetmajer, Orkan, Sieroszewski, Reymont, Berent (Powieść epicko-realistyczna — Tetmajer, Orkan, Sieroszewski, Reymont, Berent, Łodź*, 1930, pp. 51—133.

Goliński, L., *Fiul pămîntului. Despre Wł. St. Reymont (Syn ziemi. Rzecz o Wł. St. Reymoncie)*, Varşovia, 1954.

Grzymała-Siedlecki, A., *Oameni neobişnuiţi în viaţa de zi cu zi (Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim)*, Cracovia, 1961, pp. 246—277.

Ibrăileanu, G., *Ladislau Reymont, „Ţăranii"*, vol. *Scriitori români şi străini*, Iaşi, 1926, pp. 250—255.

Jankowski, Cz., *„Ţăranii" lui Reymont şi critica germană („Chłopi" Reymonta i krytyka niemiecka)*, Varşovia, 1914.

Kociemski, L., *L. S. Reymont*, Roma, 1925.

Kramer, I, *„Ţăranii" lui Reymont („Chłopi" Reymonta)*, Przemyśl, Varşovia, 1932.

Krzyżanowski, J., *Wł. St. Reymont*, Lwów, 1937.

Lange, A., *Făclii în întuneric: Żeromski, Reymont, Kasprowicz (Prochodnie w mroku, Żeromski, Reymont, Kasprowicz)*, *Varşovia* [1927], pp. 49—91.

Lorentowicz, J., *Ladislas Reymont*, Varşovia [1924].

Lorentowicz, J., *Retrospectivă (Spojrzenie wstecz)*, Varşovia, 1935, pp. 5—14.

Matuszewski, I., *Wł. Reymont*, vol. *Despre creaţie şi creatori (O twóczości i twórcach*, Varşovia, 1965, pp. 210—239.

Moeller, Ch., *Littérature du XX-e siècle et christianisme* (vol. III, *Espoir des hommes)*, Paris, 1958, pp. 447—458.

Mościcki, H., *Jan Kiliński, cismar varşovian şi colonel în armata polonă (Jan Kiliński, szewc warszawski i pułkownik wojsk polskich)*, Varşovia, 1919.

Obolevici, V. B., *Cine sînt Roch şi Jacek? (Кто такие Рох и Яцек?)*, vol. *Dezvoltarea realismului în literaturile slave. (Развитие реализма в словяниских литературах)*, Leningrad, 1962, pp. 109—120.

Rebreanu, L., *Reymont, 1935*, vol. *Amalgam* [f.a.].

Romańkówna, M., *„Pămîntul făgăduinţii" de Reymont şi realitatea din Łódź („Ziemia obiecana" Reymonta i rzeczywistość łódźka)*, Łódź, 1937.

Rzeuska, M., *„Ţăranii" lui Reymont („Chłopi" Reymonta)*, Varşovia, 1950.

Rzeuska, M., *Pentru o metodă de analiză lingvistică a dialectului operei literare (O metodę analizy językoznawczej gwary dzieła literackiego)*, Wroclaw, 1952.

Schoell, Fr. L., *Les paysans de Ladislas Reymont*, Paris, 1925.

Schoell, Fr. L., *Ladislas Reymont, 1868—1925*, Berkeley, 1926.

Skwarczyński, Z., *Wł. Reymont*, Varşovia, 1948.

Sobierajski, L., *„Ţăranii" lui Reymont („Chłopi" Reymonta)*, 1952 (Lucrarea dactilografiată se află la biblioteca Institutului de cercetări literare din Varşovia).

Wędkiewicz, St., *„Ţăranii" lui Reymont în Suedia („Chłopi" Reymonta w Szwecji)*, Cracovia, 1925.

Wollman, Fr., *Żeromski şi Reymont (Żeromski a Reymont)*, Bratislava, 1926.

II. Articole, recenzii, note şi comentarii publicate în periodice.

Adamczyk, Z. J., *Culisele unui premiu (Kulisy pewnej nagrody)*, *Słowo Ludu*, nr. 41 (14 aug.), 1960.

Dębicki, Z., *Răscoala (Insurekcja)*, *Kurier Warszawski*, 3.III.1918.

Dębicki, Z., *„Două povestiri" de Reymont („Dwie opowieści" (Reymonta)*, *Kurier Warszawski*, 15.IV.1923.

Dębicki, Z., *Reymont şi Wierzchosławice*, *Kurier Warszawski*, nr. 1, 1929, p. 10.

Grzymała-Siedlecki, A., *Scrisori literare (Listy literackie)*, *Tygodnik Ilustrowany*, nr. 34 (23 aug.), 1919.

Grzymała-Siedlecki, A., *Wł. St. Reymont*, *Kurier Warszawski*, [1926].

Grzymała-Siedlecki, A., *Un fragment netipărit din jurnalul lui Reymont (Fragment niedrukowanych pamiętników Reymonta)*, *Kurier Warszawski*, nr. 1, 1929, pp. 9—10.

Grzymała-Siedlecki, A., *Urmaşul „Comediantei" (Następca „Komediantki")*, *Kurier Warszawski*, 9.XI.1932.

Grzymała-Siedlecki, A., *Din ascunzişurile biografiei lui Reymont (Ze skrytek biograficznych Reymonta)*, *Kurier Warszawski*, 26.II.1935.

Grzymała-Siedlecki, A., *Cum a jucat Reymont la circ (Jak występował Reymont w cyrku)*, *Kurier Warszawski*, 28.II.1935.

Ixion, *Un triumf mondial al literaturii polone: Wł. St. Reymont (Światowy triumf literatury polyskiej: Wł.*

St. Reymont), *Wiadomości Literackie*, nr. 47, (23 nov.), 1924, p. 1.

Krzyżanowski, J., *Reymont ieri şi azi (Reymont wczoraj i dziś)*, *Gazeta Polska*, 14,15.XI.1937.

Laszcz, Z., *„Piast" şi Premiul Nobel („Piast" i nagroda Nobla)*, *Wieś*, nr. 7 (15 feb.), 1948.

Litwin, J., *În sfera moralităţii „Pămîntului făgăduinţii" (W kręgu moralności „Ziemi obiecanej")*, *Wieś*, nr. 7, (15 feb.) 1948.

Lorentowicz, J., *Din ţara mucenicilor (Z ziemi męczenników)*, *Literatura i Sztuka*, 15. V. 1910.

Nowosad, W. *Żeromski şi Reymont în ochii generaţiei tinere (Żeromski i Reymont w oczach młodego pokolenia*, *Warszawski Dziennik Narodowy*, 24.XII.1935.

Reymontowa-Czeszerowa, A., *Reymont şi Premiul Nobel (Reymont i nagroda Nobla)*, *Gazeta Polska*, 17.I.1936.

S., T., *Problematica lui Reymont în interpretare germană (Problematyka Reymonta w ujęciu niemieckim)*, *Czas*, 22.II.1936.

Skwarczyński, Z., *Caracterul european al lui „Piast" (Europejskość „Piasta")*, *Wieś*, nr. 20—21 (16—23 mai), 1948.

Sobierajski, L., *Pe cine a crezut Reymont (Komu Reymont zawierzył)*, *Wieś*, nr. 4 (28 ian.) 1951.

Spyra, St., *Norocul nefericirii lui Reymont (Szczęście w nieszczęściu Reymonta)*, *Prosto z mostu*, nr. 13 (26 mart.), 1939.

Śliwińska, I., *Wł. Reymont despre „Pămîntul făgăduinţii" (Wł. Reymont o „Ziemi obiecanej")* *Ruch Literacki*, nr. 7 1933, pp. 147—149.

W., J., *Din viaţa lui Reymont (Z życia Reymonta)*, *Gazeta Poranna Warszawska*, nr. 350 (20 iul.), 1925.

Węglarz, W., *Wł. St. Reymont şi limba lui populară (Wł. St. Reymont i jego język ludowy)*, *Kurier Codzienny*, 13.I.1936.

Wysocki, A., *Trei întîlniri cu Reymont (Trzy spotkania z Reymontem)*, *Twórcość*, nr. 7—8, 1947.

Zapolska, G., *Wł. Reymont: „Comedianta" (Wł. Reymont: „Komediantka")*, *Przegląd Tygodniowy*, nr. 44, 1896, pp. 490—492.

Romancierii noştri despre ei înşişi (Nasi powieściopisarze o sobie) *Swiat*, nr. 24, 1913.

Wł. St. Reymont, *Tygodnik Ilustrowany*, nr. 23 (9 iun.), 1917.

Autorul „Ţăranilor" despre Polonia nouă (Autor „Chłopów" o nowej Polsce), *Kurier Warszawski*, 10.IV.1919.

Despre „Ţărani" lui Reymont (O „Chłopach" Reymonta), *Kurier Warszawski*, 12.II.1932.

Reymont în realitate şi în anecdotă (Reymont w życiu i w anegdocie), *Słowo Pomorskie*, 5.I.1936.

Scrisorile lui Reymont despre Premiul Nobel (Listy Reymonta o nagrodzie Nobla), *Prosto z mostu*, nr. 4 (24 ian.), 1937, p. 3.

III. Prefețe și postfețe

Brodzka, A., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *Nuvele alese (Nowele wybrane)*, Varșovia, 1958.

Budrecki, L., *Prefață* la Wł. St. Reymont, *Opere alese (Dzieła wybrane)*, (Ediție îngrijită de H. Markiewicz și J. Skórnicki), Cracovia, 1957, vol. 1 : *Nuvele (Nowele)*.

Budrecki, L., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *Opere alese*, Cracovia, 1957, vol. 7 : *Pământul făgăduinții (Ziemia obiecana)*.

Dębicki, Z., *Prefață* la Wł. St. Reymont, *Scrieri (Pisma)*, Varșovia, [1930—1934].

Grzymała-Siedlecki, A., *Wł St. Reymont*, prefață la Wł. St. Reymont, *Scrieri (Pisma)*, 1921—1931, vol. I.

Jeske-Choiński, T., *Prefață* la Wł. St. Reymont, *E drept! (Sprawiedliwie!)*, Varșovia, [1899].

Korzeniewska, E., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *Opere alese*, Cracovia, 1957, vol. 4 : *Comedianta (Komediantka)*.

Korzeniewska, E., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *Opere alese*, Cracovia, 1957, vol. 5 : *Frământări (Fermenty)*.

Markiewicz, H., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *Opere alese*, Cracovia, 1957, vol. 12 : *Răscoala (Insurekja)*.

Puchalska, M., *Postfață* la Wł St. Reymont, *Opere alese*, Cracovia, 1957, vol. 3 : *Nuvele (Nowele)*.

Skórnicki, J., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *Opere alese*, Cracovia, 1957, vol. 9 : *Țăranii (Chłopi)*.

Sobierajski, L., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *Culegere de nuvele (Wybór nowel)*, Varșovia, 1954.

Sobierajski, L., *Postfață* la Wł. St. Reymont, *E drept! și alte povestiri (Sprawidliwie i inne opowiadania)*, Varșovia, 1956.

Szewjkowski, Z., *Prefață* la Wł. St. Reymont, *Scrieri (Pisma)* (Ediție îngrijită de A. Bar), Varșovia, 1948 — 1952.

IV. Istorii ale literaturii polone (manuale și tratate)

Bersano-Begey, M., *Istoria literaturii polone (Storia della leteratura polacca)*, Milano, 1953, partea a II-a, cap. VI, pp. 204—210.

Brückner, Al., *Schiță a istoriei literaturii polone (Dzieje literatury polskiej w zarysie)*, Varșovia, [f.a.], vol. II, cap. XX, pp. 443—446.

Chlebowski, Br., *Literatura polonă după împărțire ca expresie principală a vieții poporului după pierderea independenței (Literatura polska porozbiorowa jako główny myraz życia narodu po utracie niepodległości)*, Lwów, 1935, partea a IV-a, par. 31, pp. 518—520.

Chmielowski, P., *Schiță a noii literaturi polone (Zarys najnowszej literatury polskiej)*, Cracovia, Petersburg, 1898, ed. a IV-a, partea a II-a, cap. II, p. 275.

Czachowski, K., *Tablou al literaturii polone contemporane (Obraz współczesnej literatury polskiej)*, Lwów, 1934, vol. I, cap. 19, pp. 207—222.

Feldman, W., *Literatura polonă contemporană (Współczesna literatura polska)*, Cracovia, 1930, ed. a VIII-a, cartea a III-a, cap. V, pp. 159—164.

Grądzielski, K., *Istoria literaturii polone (Dzieje literatury polskiej)*, Cracovia, [f.a.], partea a X-a, cap. II, pp. 368—369.

Herman, M., *Istoria literaturii polone (Histoire de la littérature polonaise)*, Paris, 1963, cap. XX, pp. 488—495.

Kleiner, J., *Schiță a istoriei literaturii polone (Zarys dziejów literatury polskiej)*, Wrocław, Varşovia, Cracovia, 1963, partea a II-a, cap. III, subcap. VII, pp. 483—485.

Krejči, K., *Istoria literaturii polone (Dějiny polské literatury)*, Praga, 1953, partea C, cap. II, pp. 448—468.

Kridl, M., *Literatura polonă în cadrul dezvoltării culturii (Literatura polska na tle rozwoju kultury)*. New York, 1945, pp. 475—482.

Mazanowski, M. şi A., *Tabloul literaturii polone (Obraz literatury polskiej)*, Przełom, Cracovia, 1947, vol. II, pp. 658—662.

Obolevici, V. B., *Istoria literaturii polone (История польской литературы)*, Leningrad, 1960, pp. 277—286.

Potocki, A., *Literatura polonă contemporană (Polska literatura współczesna)*, Varşovia, Cracovia, 1912, partea a II-a, cap. III, pp. 61—65, cap. XIV, pp. 264—267.

Tarnowski, St., *Istoria literaturii polone (Historia literatury polskiej)*, Cracovia, 1907, vol. IV, partea a II-a, cap. II, subcap. III, pp. 581—587.

Wojeński, T., *Istoria literaturii polone (Historia literatury polskiej)*, t. II, Varşovia, 1948, pp. 222—226.

V. Lucrări ajutătoare citate

Albu, N., *Hai să auzim paşii străbunilor! Cu Pavel Dan pe Cîmpia Libertăţii, Viaţa*, nr. 830, 1943, p. 2.

Călinescu, G., *Liviu Rebreanu*, col. *Jurnalul literar*, [f.a.].

Chiţimia, I. C., *O scriitoare realistă poloneză — Maria Konopnicka, Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, nr. 4, 1960, pp. 707—716.

Ciobanu, V., *Poporanismul*, Bucureşti, 1946.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Liviu Rebreanu, Viaţa românească*, nr. 11, 1953.

Hasdeu, B. P., *Sic cogito*, Bucureşti, 1892.

Kleiner, J., *Studii din domeniul teoriei literaturii (Studia z zakresu teorii literatury)*, ed a II-a, Lublin, 1961.

Krzyżanowski, J., *În cercul marilor realişti (W. kręgu wielkich realistów)*, Cracovia, 1962.

Lunacearski, A. V., *Despre literatură*, Bucureşti, 1960.

Łukasik, St., *Prefaţă* la L. Rebreanu, *Ion*, Cracovia, 1932.

Novicov, M., *Tipul „cinicului" în creaţia lui Gorki, Romanoslavica*, Bucureşti, 1958, vol. III, pp. 77—94.

Papadima, O., *În amintirea lui Pavel Dan, Tribuna*, Bucureşti, 1.XII.1943, p. 48.

Piszczkowski, M., *Satul în literatura Renaşterii poloneze (Wies w literaturze polskiego Renesansu)*, Cracovia. 1959.

Piszczkowski, M., *Problemele satului în literatura iluminismului polonez (Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego Oświecenia)*, Cracovia, 1960.

Rebreanu, L., *Laudă țăranului român*, în vol. *Amalgam*, pp. 257—278, [f.a.].

Rebreanu, F., *Cu soțul meu*, București, 1963.

Skwarczyński, Z., *Țăranul și problema țărănească în romanul stanislavovian (Chłop i sprawa chłopska w romansie stanislawowskim)*, Łódz, 1950.

Swedenborg, E., *Du Ciel et des ses merveilles et de l'Enfer d'après ce qui a été entendu et vu*, Paris, Leipzig, Londra, New York, 1872.

Świderska, H., *Dialectul principatului Łowicz (Dialekt księstawa Łowickiego)*, în *Prace filologiczne*, vol. XIV, Varșovia, 1929.

Tieghem, P. van, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1941.

Wasilewski, A., *Jurnalul lui Żeromski (Dziennik Żeromskiego)*, vol. *St. Żeromski*, Cracovia, 1951.

Wysocki, A., *Cu o jumătate de secol în urmă (Sprzed pół wieku)*, ed. a II-a, Cracovia, 1958.

Zapolska, G., *Corespondență* publicată în *Kurier Codzienny*, 1890, nr. 173; 1893, nr. 327, 331, 334; 1895, nr. 87, 88, 89, 90 și în *Przegląd Tygodniowy*, 1892, nr. 47.

Żmigrodzka, M., *Problema țărănească în opera E. Orzeszkowa (Kwestia chłopska E. Orzeszkowej)*, în vol. *Pozitivismul (Pozytywism)*, Wrocław, 1950, partea *I*, pp. 127—180

INDICE DE NUME ȘI TITLURI DE OPERE

A

Abramowski, E., 137
Adamczyk, Z. J., 263
Adepta, 23
Agripa, M., 122
Ajunul Crăciunului, 27, 159, 245
Albu, N., 210, 269
Alegeri țărănești, 105
Altenberg, P. 259
Amintire, 25, 27, 120, 248
Amintiri din anii copilăriei, 119, 248
Am ucis!, 249
Anielka, 109
Antoine, A., 49
Anul 1794, (Ultimul seim al Republicii, Nil desperandum, Insurecția), 31, 129, 130, 131, 139, 150, 151, 154, 155, 188, 194, 224, 251
Ardeschach, J., P., de, 195, 201
Așa se fac dolarii, 66
Aștept, 30, 147, 249
Avanpostul, 91, 94
Ave patria, morituri te salutant..., 126, 247
Avertisment, 26

B

Baczyński, St., 260
Baltagul, 98, 206, 229
Balzac, H., 13, 93, 99, 158, 176
Banii, 219, 222
Bar, A., 245
Baranowski, B., 260
Barcarola, 23
Bartosz, 134
Baudelaire, Ch., 9
Bănuita, 33, 123, 145, 250
Bergson, H., 8
Bernardin de Saint-Pierre, 171

Bersano-Begey, M., 267
Bieśniewicz, St., 260
Bohusz, M., 12
Borowy, W., 260
Brodzka, A., 266
Brückner, A., 267
Bruno., G., 151
Budrecki, L., 260, 266
Bukowski, K., 24, 31, 140, 143, 260
Bumbacul, 61
Byron, G., 56

C

Caragiale, I. L., 141
Casa, 229
Călinescu, G., 9, 209, 269
Căţeaua, 26, 27, 231, 242, 243, 246
Cenuşà, 134
Chateaubriand, R., Fr. 37
Chemarea, 128, 146, 248
Chiţimia, I., C., 7, 231, 269
Chlebowski, Br., 267
Chmielowski, P., 13, 267
Cimitirul, 30, 61, 66, 82, 83, 85, 160, 249
Ciobanu, V., 11, 269
Clopotul spart, 127, 129, 248
Coliba blestemată, 93, 99 217
Comedia umană, 158
Comedianta, 23, 24, 26, 29, 43, 44, 47, 54, 55, 149, 155, 160, 161, 162, 165, 168, 188, 192, 194, 250.
Condamnatul nr. 437, 128, 232, 249
Contractul social, 132
Copil schimbat, 223, 228
Cordovanii, 229
Coşbuc, G., 221, 229
Crohmălniceanu, Ov., S., 209, 269
Czachowski, K., 267

D

Dan, P., 104, 115, 196, 203, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229.

Dąbrowski, J., 8, 134
Debeljak, T., 260
Dębicki, Z., 137, 140, 155, 189, 260, 263, 266
Delavrancea, B., Şt., 219
Deledda, G., 33
Delir, 249
De lucru !, 26, 35, 42, 155, 159, 160, 162, 245
Desculţ, 229
Destin, 128, 248
Din călătoriile lui Harun al Raşid, 30, 125, 249
Din regiunea Chełm, 31, 202
Din zilele constituţiei, 30, 124, 249
Doda, W., 183, 260
Două primăveri, 247
Drzewiecki, J., 28, 144
După pîine, 81
Dygasiński, A., 8, 159
Dziurdzii, 91

E

Ecouri, 128, 129, 249
E drept !, 26, 94, 107, 110, 172, 205, 247
Emancipatele, 37
Endre, K., 260
Études de la nature, 171

F

Fałkowski, Z., 140, 260
Faţă în faţă, 61, 71, 84, 114, 151, 246
Faust, 56
Feldman, W., 268
Fericiţi, 232, 235, 246
File de jurnal (Din jurnal), 36, 40, 168, 249
Fiu de nobili, 61, 70, 84, 162, 163, 165, 245
Fourier, Ch., 11
Fort, P., 49
Franek, 58, 246
Frămîntări, 24, 26, 29, 40, 43, 55, 149, 155, 160, 161, 162, 165, 188, 192, 250
Furtuna, 152, 248

G

Galan, V. Em., 229
Galiński, A., 186, 260
Gawalewicz, M., 23
Gîscăriţa, 250
Goethe, J. W., 56
Gogol, N. V., 101
Goliński, L., 17, 25, 30, 140, 143, 144, 261
Goncourt, E. şi J., 158
Gorki, M., 33, 53, 112
Grądzielski, K., 268
Gruszecki, A., 8, 159
Grzymała-Siedlecki, A., 18, 21, 23, 25, 27, 29, 154, 155, 191, 192, 261, 263, 266

H

Hardy, T., 13, 99, 107, 114, 116
Hasdeu, B. P., 141, 144, 145, 146, 269
Herman, M., 161, 170, 268
Hoffman, E. Th., A., 142
Holban, Th., 196, 231, 236
Hugo, V., 64, 142

I

Iacobescu, Al. 230, 231, 235, 242
Ibañez, B., 93, 97, 99, 115, 217
Ibrăileanu, G., 179, 195, 196, 197, 205, 230, 261
Ibsen, H., 56
Idila, 37, 145, 160, 162, 165 166, 167, 245
Impresii Italiene, 246
Intelectualii, 220
Iobagii, 211, 224, 225
Ion, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 206, 210, 224
Ion (A. Vlahuţă), 224
Iordan, B., 196, 231, 236
Ixion, 123, 263
Izgonirea, 112

Î

În adîncuri, 247
În amurg, 26, 114, 145 153, 247
Îngerul, 159
Înmormîntarea lui Urcan bătrînul, 212, 217
În poiană, 115, 232, 233, 247
În stradă, 45, 47, 245
Întîlnirea, 26, 246
Întoarcerea, 32, 248, 250
Întoarcerea în ţara natala, 99
Într-o fumătorie de opium, 248
Într-o noapte de toamnă, 106, 162, 247
Într-o şcoală prusiană, 127, 249
Într-o zi, 61, 84, 247
Învierea, 78
In zori, 247

J

Jakimowicz, K., 20, 21
Jankowski, Cz., 201, 261
Jarzyna, 87
Jeske-Choiński, T., 266
Judecata, 110, 249
Jufa, 222

K

Karonin, 14, 105
Kasprowicz, J., 10
Kaśka Kariatyda, 162
Kleiner, J., 168, 171, 268, 269
Kochanowski, J., 36
Kociemski, L., 261
Komurasaki, 248
Konopnicka, M., 7, 88, 160
Korzeniewska, E., 44, 266
Kosiakiewicz, W., 61
Kościuszko, T., 31, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 224
Kramer, J., 261

Krasicki, I., 87
Kraszewski, J. Ig., 58, 87 134
Krejči, K., 268
Kridl, M., 268
Krzywicki, L., 10
Krzyżanowski, J., 16, 183 261, 264, 269
Kupczyńska, A., 18
Kupczyński, Sz., 119

L

La arat, 128, 248
La farmacie, *159*, *245*
La lucru, 247
Lange, A., 261
Les Rougon-Macquart. 158
Lili, *58*, *160*, *247*, *253*
Lilla Weneda, *20*
Lange F., 201
Laszcz, Z., 264
Lăncrănjan, I., 229
Le naturalisme au théâtre, 49
Le roman expérimental, 158
Les romanciers naturalistes, *158*
Lecția vieții, 245
Legendă, 247, 249
Lenartowicz, J., 29, 70
Limanowski, B., 6
Litwin, J., 78, 264
Lorentowicz, J., 18, 72, 122, 140, 261, 264
Los toros, *153*, *248*
Lugné-Poë, 49
Łukasik, St., 197, 205, 269
Lunacearski, A., V., 58, 269

M

Maciejowski, I., 13
Mallarmé, St., 9
Mann, Th., 33
Marino, G., 175
Marx, K., 42
Markiewicz, H., 266
Matuszewski, I., 26, 261
Maupassant, G. de., 158
Mazanowski, M. și A., 268
Medicul de țară, 99
Mickiewicz, A., 36, 87, 210, 228

Moartea, 26, 91, 104, 246
Moeller, Gh., 261
Moralitatea doamnei Dulska, *162*
Mościcki, H., 262
Munca, 63, 81
Muzele, 158

N

Nalkowski, W., 10
Naruszewicz, A., 87
Naumov, I. N., 14, 105
Năluciri, *147*, *246*
Neamul Șoimăreștilor, 229
Negustorul din sat, 105
Niedźwiedzki, Z., 159
Nietzsche, Fr., 8
Nobel, A., 30, 32, 33, 140, 194, 195 230, 244, 260
Nostalgie, 248
Note de călătorie, 246
Novalis (H., Fr, von), 142
Novicov, M., 53, 269
Nowosad, W., 264
Nuvele clasice polone, 231

O

Obolevici, V., B., 262, 268
Ochorowicz, J., 144
O istorie care ar fi putut să se întîmple, *30*, *125*, 249
Opaliński, K., 87
O povestire ciudată, 146, 250
Orkan, Wł., 96, 186
Ostap Bondarczuk, 87
Orzeszkowa, E., 7, 11, 15, 88, 91, 101, 158, 160
Owen, R., 11

P

Paderewski, I., 31
Paganini, N., 19
Papadima, Ov., 229, 269
Pastorală, 248
Pădureanca, 218, 224
Pămîntul (La Terre), 30, 94, 100, 166.

Pămîntul făgăduinţii, 61, 70, 72, 81, 82, 83, 84, 113, 153, 155, 160, 162, 165, 188, 192, 194, 202, 207, 208, 250, 252
Pelerinaj la Jasna Góra, 28, 155, 246
Pe muchie de cuţit, 30, 124, 125, 249
Pe neamţ !, 127, 248
Pe Niemen, 101
Pernerstorfer, E., 201
Peste ocean, 29
Petrescu, Camil, 225
Petrică, I., 231, 242, 243
Piszczkowski, M., 86, 87, 269, 270
Plîngerile ţăranilor, 87
Poe, E., A., 142
Pontoppidan, H., 33
Popławski, J., L., 12
Popovici, T., 91, 229
Potocki, A., 268
Povestiri despre Paraşkinţi, 105
Precub, 222
Preotul de ţară, 99
Prin foc şi sabie, 64
Prinţesa, 33, 121, 122, 136 137, 250
Priveghiul, 219, 222
Proştii, 222
Prús, B. 7, 15, 37, 69, 82, 88, 91, 94, 105, 109, 134, 160
Przesmycki, Z. (Miriam), 9, 41, 112
Przybyszewski, St., 10, 41 166
Puchalska, M., 266
Puszow, 24, 143
Puterea pămîntului, 95

Q

Quo Vadis ?, 230

R

Ratajewicz, 23, 44
Răscoala (L. Rebreanu), 207, 208, 209, 211, 225
Răscoala, 33, 122, 123. 136, 153, 250

Rebreanu, L., 104, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 216, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 262, 270
Rebreanu, V., 104, 229
Rej, M., 86
Rejment, J., 18
Reymont, A. (Reymontowa-Czeszerowa), 18, 33, 264
Rimbaud, A., 9
Romańkówma M., 262
Rousseau, J.-J., 11, 132
Ruskin, J., 11
Rzemska, M. 110, 192, 262

S

Sadoveanu, M., 206, 229
Saint-Simon, 11
Sand, G., 13, 158
Schiller, Fr., 56
Schiţă în cărbune, 106
Schoell, Fr. L., 262
Schopenhauer, A., 7
Scott, W., 20
Scurtă discuţie între trei persoane, 86
Secerătorii, 87
Seger, F., 201
Setea, 91, 229
Shakespeare, W., 56
Shelley, P. B., 56
Sienkiewicz, H., 7, 16, 88, 106, 120, 130, 134, 159, 188, 230
Sieroszewski, W., 8, 159
Sic cogito, 141, 145, 146
Sinclair, U., 66
Skarga, P., 19
Skórnicki, J., 266
Skwarczyński, Z., 87, 262. 264, 270
Slavici, I., 211, 216, 218. 221, 224, 229
Śliwińska, J., 70, 265
Słowacki, J., 20, 26, 36, 87 152, 170
Sobierajski, L., 262, 264 267
Spovedania, 32, 250
Spyra, St., 30, 264
Stancu, Z., 229
Stepniak-Kravcinski, S. M., 14
Stirner, M., 8
Străbunii, 87, 228
Strigătul, 147, 247

Strofe, 26
Swedenborg, E., 149, 270
Świderska, H., 192, 270
Sygietyński, A., 159
Szwejkowski, Z., 267
Szymonowicz, Sz., 87

Ş

Şedinţa, 250
Şevcenko, T., 228
Şi l-au dus..., 129, 248

T

Taine, H., 80
Tarnowski, St., 268
Temeliile, 14, 105,
Tess d'Urberville, 99
Tetmajer-Przerwa, K., 10, 186
Tieghem. P., van 118, 270
Tomek Baran, 26, 155, 159 231, 242, 243, 246, 252
Towiański, A., 152

Ţ

Ţăranii (Les Payans, de Balzac), 99
Ţăranii, 15, 16, 24, 25, 26, 30, 33, 55, 81, 85, 86, 88, 89, 106, 107, 110, 113, 114, 116, 119, 120, 127, 130, 138, 139, 145, 155, 177, 186, 188, 189, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209 210, 213, 217, 225, 227, 230, 231, 233, 236, 238, 239, 243, 251.
Ţoiu, C., 231

U

Ulana, 58, 87
Ultimul, 248
Umbra, 246
Undset, S., 33
Urcan bătrînul, 212, 217
Ursita 223
Uspenski, G., 95

V

Valul care se reîntoarce, 69, 82
Vampirul, 60, 112, 144, 146, 148, 151, 155, 188 194, 251
Verlaine, P., 9
Visătorul, 24, 26, 30, 34, 38, 39, 40, 55, 155, 165, 167, 169, 188, 194, 251
Visul, 228
Vînătoarea, 159
Vîntoasa, 246
Vlahuţă, A., 224

W

Wallace, A., R., 146
Waryński, L., 6
Wasilewski, A., 13, 270
Wasilewski, Z., 83
Wedkiewicz, St., 262
Węglarz, W., 265
Wodziński, A., 17, 19, 22, 35, 142
Wojeński, T., 7, 269
Wollman, Fr., 262
Wysocki, A., 33, 265, 270
Wyspiański, St., 10

Z

Zapolska, G., 8, 47, 49, 158 159, 162, 163, 165, 265, 270
Zborul de la cuib, 222, 226
Zeromski, St. 13, 32, 134
Zlatovratski, H., 14, 105
Żmigrodzka, M., 11, 12, 270
Zola, E., 8, 13, 30, 49, 63, 81, 82, 83, 93, 94, 98, 100, 158, 161, 166
Zorii robilor, 229

CUPRINS

I Itinerar biografic 5
II Mediocritate şi ideal 34
III Nuvela şi romanul urbei industriale 60
IV Ciclul campestru 86
V Polonia rediviva 119
VI Căutări 139
VII Reymont artistul 157
VIII Reymont şi literatura română 194
IX Reymont în româneşte 230

Bibliografia operelor, a traducerilor şi a lucrărilor despre Reymont 245

Indice de nume şi titluri de opere 271